الدكتور عبد العزيز المقالح

عمالقة

عند مطلع القرن

أحمد شوقي

حافظ ابراهيم

طه حسين

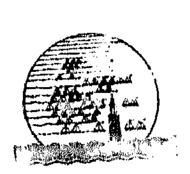
عباس العقاد

مصطفى صادق الرافعي

أبو القاسم الشابي

دار الآداب

١٤٠







الدكتور عبد العزيز المقالح

عمالقة

عند مطلع القرن

أحمد شوقي — عباس العقاد
حافظ ابراهيم — مصطفى صادق الرافعي
طه حسين — أبو القاسم الشابي

منشورات دار الآداب - بيروت

الطبعة الثانية
١٩٨٨

قبل البدء
مقدمة الطبعة الثانية

لم تكن للطبعة الأولى من هذا الكتاب مقدمة، ولذلك حكاية يمكن اختزالها في سطور قليلة: كنت قد بعثت بموضوعات الكتاب إلى دار الآداب قبل كتابة المقدمة، ظناً بأن في الزمن متّسعاً لذلك العمل الإضافي الذي لن يستغرق كثيراً من الوقت والجهد. وقد حدث أن كتبت المقدّمة في ليال ثلاث وأعددتها لكي ترسل بالبريد، وفجأة حدث ما لم يكن في الحسبان. قوّات الاحتلال الاسرائيلي تجتاح لبنان وتصل إلى مدينة بيروت وتضرب من حولها حصارها الناري المعروف، وتنقطع المدينة بذلك الغزو الهمجي عن العالم، وتصبح قصّة الكتاب نفسه، فضلاً عن المقدمة، حزناً شخصيّاً صغيراً يذكرني بحزن شخصي مماثل. فقد سبق أن أضاعت لي بداية الحرب في بيروت كتاباً آخر هو من بواكير الدراسات النقدية، وما يزال الصديق الشاعر ناجي علوش يعدني بالعثور عليه. فقد ضاع في مكتبته في بيروت. كان ذلك في منتصف السبعينات.

طويت المقدمة ـ يومئذ ـ وربما مزّقتها في حالة يأس، وظننت أن مصير هذا الكتاب لن يختلف كثيراً عن مصير ذلك الكتاب الضائع. وشغلتني أخبار بيروت وما تناقلته الأنباء عن الاجتياح الوحشي وعن انتحار الشاعر الكبير خليل حاوي، تعبيراً عن يأسه العميق من جدوى الكلمة العربية؛ ومرّ الزمن بطيئاً وداكناً، وعاد الصفاء إلى سماء بيروت بعد أن احترقت أعشاش العصافير ونوافذ الورد وبعد أن لقي أبناؤها الكثير الكثير من المضايقة والعنت.

وذات يوم حمل إليّ البريد من بيروت نسخة مطبوعة من هذا الكتاب بدون مقدمة. ولأن أحزاننا قد صارت قصيرة فقد حزنت لدقائق، ثم عدت أقلّب الصفحات، وفي ذهني عشرات الكتب وربما مئات الكتب التي اختارت أن تذهب إلى القارىء بلا مقدمات. هكذا حالت أوضاع بيروت التي لم تستقرّ منذ سنوات بين الكتاب ومقدّمته، كما حالت بين أهل هذه المدينة العربية الجميلة والشعور بالاستقرار، شأن بقية خلق الله من سكان عواصم العالم. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن بيروت قد ظلّت، تحت كل الظروف، واحدة من أهم مدن الإشعاع العلمي والثقافي في الوطن العربي، إن لم تكن أهمها على الإطلاق.

والآن، هل أستطيع أن أتذكّر بعض سطور المقدمة الأولى، وما حاولت أن تقوله عن الدراسات التي تضمّنتها صفحات هذا الكتاب؟ لقد كنت حريصاً في بداية تلك المقدمة على تأكيد اعتراف جيلنا بما صنعه من

أجله جيل الرّواد، وما تركه له من آثار أدبية وفكرية، ومن مواقف لا تقلّ فاعلية وحضوراً في العصر والناس عن تلك الآثار. وهناك على سبيل المثال من أنصار طه حسين وخصومه من يرى أن حياته وما اكتنفها من صراع وأحاط بها من معارك أكثر غنى وتأثيراً في النصف الأول من هذا القرن من القيم الأدبية والفكرية التي اكتنزت بها تلك الحياة. وان المعارك التي خاضها عميد الأدب العربيّ قد أسهمت في بلورة ملامح الثقافة العربية وفي المشاركة في صياغة قسماتها المعاصرة بشكل أقوى وأعمق مما عبّرت عنه كتاباته، على جدّتها وشموليتها. كما أشارت بداية تلك المقدّمة إلى الخلل والكسل اللذين تعاني منهما حياتنا الأدبية الراهنة، فلم يعد للجيل الحاضر من الأدباء تلك الثقافة الموسوعية والمعرفة الواسعة التي كانت لجيل الرواد؛ وليس لأحد من المعاصرين من الحضور الفكريّ والأدبيّ مثل ذلك الحضور الذي حقّقه العمالقة. ولم تترك أجيال الأدباء والمفكرين التي جاءت بعدهم الأثر الذي تركوه في مناخ كان بحكم تخلّف وسائل الإيصال أقلّ قدرة على النشر والتوصيل.

ولعلّ أهمّ ما طرحته آثار هؤلاء ـ وهم عمالقة النصف الأول من هذا القرن ـ حاجة الوطن العربي بأقطاره المتعدّدة والمتغايرة في مستوياتها الاقتصادية والفكرية إلى التحديث في نمط الحياة وطريقة التفكير. وانطلاقاً من هذا الإدراك يلاحظ أنه، منذ مطلع هذا القرن، الذي أصبح الآن في طريقه إلى الرحيل، والشعب العربي يتأهّب للانتقال إلى مرحلة جديدة في مجالات الفكر والثقافة والفنون والآداب، لذلك فقد كان الروّاد مشغولين بالنظر إلى التراث الحضاري لهذه الأمة، ومشغولين في الوقت نفسه بالنظر إلى ما حولهم من الاكتشافات المتلاحقة، وإلى ما صارت إليه ثقافة العصر بقصد واضح هو محاولة عبور الفجوة الناتجة عن عصور الانقطاع. وقد رسم هؤلاء الرواد لأنفسهم الدور المناسب وحدّدوا في إطاره نشاطهم الإبداعي والمعرفي؛ فكان الاهتمام بالتراث العربي جمعاً وتحقيقاً ونشراً يتوازى مع الاهتمام بثقافات الآخرين تتبّعاً وترجمة ومراجعة. ولن أشير في هذا الصدد إلى دور طه حسين والعقّاد، وإنما تكفي الإشارة العابرة إلى دور الشاعرين التاريخيين احمد شوقي وحافظ ابراهيم إذ لم يشغلهما الشعر ـ وهو مجال تأسيسهما الحقيقي ـ عن تلمّس مجالات أخرى للعطاء في مجال الترجمة وإحياء التراث.

ولأن مصر قد كانت في مطلع هذا القرن تجتاز فترة فاصلة في تاريخ المنطقة العربية بأكملها، نتيجة التطور النسبيّ للنظام الاقتصادي الاجتماعي والتعليمي، فقد حملت على عاتقها المرحلة المبكّرة من العمل على تطوير العقل العربي وتحديث رؤيته في مجالات معرفيّة متعدّدة؛ وكان لحرية الفكر، رغم كونها محدودة، أثر كبير في فتح نوافذ الحوار والبحث عن المنطلقات النظرية، والتاريخية الهادفة إلى اختصار أزمنة التخلّف والجمود. وكان الهمّ النهضوي قاسماً مشتركاً بين الاتّجاه التنويري والاتجاه المحافظ على حد سواء، واقتصر التناقض بين المدرستين التنويرية والمحافظة، في بداية مرحلة التحديث، على كبريات المسائل المتعلّقة بالدين واللغة والهويّة الوطنيّة والقوميّة، ولم تدخل المجابهة بين المدرستين ـ يومئذ ـ مجال التحديث؛ ولم يقلّل المحافظون المستنيرون من أهميّة الديمقراطيّة والحرّية ومن المحاولات الرامية إلى معاودة النهوض وترسيخ تقاليد اجتماعية وسياسية جديدة يكون من شأنها تجاوز التأخّر والمشاركة في حضارة العصر. وقد ساعد على غياب التناقض بين المدرستين في طرح مشروع التحديث أن الغزوة الاستعمارية لم تكن قد تحوّلت إلى هجمة تخريب لمشروع النهوض، ولم تكن قد طرحت بعد الأنماط الاستهلاكية والتقنيات المستوردة، ولم تكن البرجوازية الوطنيّة قد تخلّت عن وطنيتها وقبلت بدور العميل الوسيط والمروِّج لعملية الاستيراد والاستجلاب.

ولعل ما يمكن أن نسترجع أصداءه الآن، في نهاية القرن، حقيقة أنّ المشروع النهضويّ، بالنسبة

لهؤلاء الرواد ولغيرهم من عمالقة تلك الحقبة، قد كان مشروعاً ثقافياً بالدرجة الأولى، وأنه كان في الوقت نفسه مشروعاً فردياً. وكان الروّاد، رغم حلم التحديث المشترك، يختلفون ويتصارعون حوله وحول أمور أخرى لا علاقة لها به؛ ولا يختلف في ذلك المستنيرون عن المحافظين، وأن العلاقات الشخصيّة كانت تلعب دوراً كبيراً في تأجيج الصراعات بينهم وفي إخمادها. وعندما كان أحد هؤلاء الرواد يتعرّض لهجمة ما ـ كما حدث لطه حسين، مثلاً، عندما افترسته أقلام الصحف ومزّقته ألسنة المنابر بعد صدور كتابه عن الشعر الجاهلي ـ فقد كان الآخرون، إلاّ القلّة النادرة، يأخذون موقف المتفرّج، وأحياناً موقف الشامت. حتى إذا انجلت الغمرة وعاد منتصراً بالبقاء على قيد الحياة، سارع أنصار التيّار الذي ينتمي إليه إلى تبكيته والتقليل من شأن موقفه، كما فعل على سبيل المثال الأستاذ أحمد أمين في تعريضه بصديقه وزميله الدكتور طه حسين الذي اضطرّ تحت ضغط سلطة الرأي العام إلى التراجع عن بعض آرائه التي تضمّنها كتاب (في الشعر الجاهلي).تقول سطور من ذلك الهجوم الذي آثر التلميح على التصريح: (حدث في تاريخ مصر الحديث أن جماعة تسلّحوا بالشجاعة الأدبية فأظهروا آراءهم في صراحة ولم يبالوا بالرأي العام، سواء في بحوثهم ونقدهم. وقد كانت هذه البذرة الأولى للشجاعة الأدبية في مصر فألفوا كتباً عبّروا فيها عن آرائهم في جلاء ووضوح، وكتبوا مقالات تعبّر عما يعتلج في نفوسهم، ولكن هذا الصراع انتهى بهزيمة هذه الطليعة من المفكرين وتعرّضوا للخطر في مناصبهم وأرزاقهم، وشعر القائمون بهذه المعركة الجديدة أنهم أصيبوا في سمعتهم وفي مناصبهم وفي مالهم، ثم رأوا أن أتباعهم تخلّوا عنهم ومن عطف عليهم فعطف أفلاطوني. وكان الرأي العام قوياً مسلحاً فتغلّب وانتقم، وكان له السلطة التامّة، وانهزم أمامه فريق المفكّرين هزيمة منكرة، فاضطر إلى التسليم، بل وفي بعض الأحيان رجع عن آرائه إلى آرائهم ومن منهجه إلى منهجهم، وتعوّد المجاراة بدل المقاومة والمداراة مكان الصراحة).

ومثل هذه التهم قيلت عن حافظ والعقاد ـ ممن شملهم حديث هذا الكتاب ـ كما قيلت عن غيرهم من الرّواد. وعن مجموعة تلك الأقوال نشأت في مراحل متأخّرة الأحاديث والمرافعات الطويلة عن انكسار العقلانية وتراجع الرّواد، وظهرت التّهم التي تلصق الانتقائية والهامشية، بجيل الرواد. ولست هنا في هذه المقدمة، ولا فيما كتبته عن بعضهم في صفحات هذا الكتاب، مدافعاً أو متّهماً، لكنني أحاول أن أقدّم رؤيتي الخاصّة لهؤلاء من منظور فترة معينة في حياتهم قدّموا خلالها خدمة لا تنكر للحياة الأدبية والفكرية، وكانت أفكارهم وإبداعاتهم المرآة التي تعكس مواقفهم وما أحاط بالحياة العربية ـ يومئذ ـ من تطور واضطراب. وبغضّ النظر عن تلك القراءات التمجيدية أو تلك القراءات الاتّهامية، فإن رواد الأدب في الوطن العربي ـ على ضخامة ما أنجزوه ـ ليسوا قادة سياسيين ولا منظّرين أيديولوجيين فيخشى على الأجيال من تردّدهم وتراجعهم. لقد شكّ طه حسين في حقيقة الشعر الجاهلي وكان ما صنعه ضرباً من الشكّ المنهجيّ في موضوعة أدبية، وكان قد سبقه إلى شيء من ذلك ناقد عربي قديم هو ابن سلاّم الجمحي الذي قرّر منذ وقت مبكّر أن الشعر الجاهلي قد تعرض للانتحال. واستخدام الشكّ سبيلاً للوصول إلى اليقين منهج إسلاميّ بدأ مع ظهور الإسلام وأخذ طابعه المنطقي مع الجاحظ ووصل عند أبي حامد الغزالي إلى ذروته العملية، وما فعله طه حسين من محاولة هزّ المسلّمات والتمسّك بمنهج نقدي إزاء المعارف الأدبية كان عودة إلى التراث ولم يكن بداية للخروج عنه: عودة إلى الشكّ الذي هو طريق اليقين، والذي هو جزء من جوهر العقيدة الإسلامية التي ترفض التسليم العاجز والاقتداء الأعمى. وعدم الأخذ بالفكر النقدي لا يؤكد الجمود والتكرارية في الأدب العربي وحسب وإنما يكاد يؤكد أن التقطّع هو السمة الغالبة في الثقافة العربية حتى في العصر الحديث، وأن هذه السمة هي المسؤولة عن غياب التراكم الثقافي وتعثّر نمو الإبداع وتعميقه وارتياد آفاق جديدة وعن الاكتفاء بالتكرار والنقل ونقل النقل. ان المسعى الطبيعي للبشر هو أن يفيدوا مما أنجزوه

وأن يتجاوزوا هذا الإنجاز إلى غيره مما لم ينجز. ولكي يفعلوا ذلك لا بدّ لهم أن يدركوا خطر النكوص وعاقبة التقطّع في مسعاهم الرامي إلى التجاوز والتغيير. وبالنسبة لنا، نحن عرب القرن العشرين، فإن خطر التقطّع الثقافيّ لا يتمثّل في حياتنا الراهنة من خلال غياب التراكم المعرفيّ وحسب، وإنما يتمثّل في ما نراه من سيطرة الانتقائية والمزاجية وما يرافقهما على صعيد التحليل من رفض للمنهج النقدي، ويتمثّل كذلك في الخطر الأعظم وهو تكرار المقولات والوقوف عند مرحلة الإحياء. وهو ما يبدو للعقل النقدي أحياناً وكأنّه حاجة كل جيل من الأجيال العربيّة الطالعة إلى روّاد يكرّرون معه البديهيات التي طرحها من سبقهم كضرورة الجدل مع الأسلاف وتجاوز المشكلات والإربـاكات التي شغلت الأجيال وأضاعت الوقت والجهد. وقد ضاعف الآن من خطورة هذا الموقف تنامي قوى الجمود التي تسعى بدورها إلى نسف المداخل النظريّة لمحاولات تجاوز الفجوة التي ما زالت واضحة بيننا وبين العصر، والتي أنفق الرواد جهوداً كبيرة في تثبيتها للانطلاق والعمل على تقديم قيم جديدة للإبداع.

وتجدر الاشارة هنا ـ من منطلق الأمانة العلمية لا غير ـ إلى أن بعض هذه الدراسات التي تضمّها صفحات هذا الكتاب قد وجدت ـ سواء عند نشرها متفرقة أو بعد نشرها مجتمعة ـ قدراً من الهجوم الذي وصل في بعض الأحيان إلى درجة من القسوة الجارحة، كما هو الحال مع الدراسة الخاصّة بطه حسين. فقد استقبلها الأستاذ المحقّق الجليل محمود محمد شاكر في مقال له بمجلة «العربي» بما لم أكن أتوقّع، ونفحني ببركات من شتائمه الفاضلة. ولا يستغرب ذلك من فضيلته، فقد أقام الجانب الأكبر من شهرته على موقفه العدائيّ، ولا أقول النقديّ من الدكتور طه حسين، وهذا باعترافه هو كما جاء في مقدمة كتابه الممتاز عن (المتنبيّ) ولعلّه من حق جيلنا على أساتذته القدامى أن يأخذوا بيده ولو عن طريق التهجّم والشتم اللغويّ الجارح!!

أما الدراسة الأخرى في هذا الكتاب والتي أثارت امتعاض بعض الأساتذة الآخرين ممن يخالفون الأستاذ شاكر موقفه، فهي تلك الخاصة بالأستاذ مصطفى صادق الرافعي. فقد وجد فيها هذا البعض إشادة برجل لا يستحق سوى الإهمال في أحسن الأحوال على مواقفه الرجعية، فهو صنم من أصنام الأدب التقليدي لا عملاق من عمالقته» كما ذهب إلى ذلك أحدهم. وليس غريباً في مجتمع التناقضات الراهنة أن يشتدّ الخصام ويغيب الإنصاف ويبخس الناس أشياءهم، وأن ينسى خصوم الرافعي الجهد الذي بذله في مجالات التحقيق والإبداع، والمواقف التي دفعته إلى «التعرف على قدرات اللغة العربية كواحدة من أهم اللغات في العالم ومكّنته من اكتشاف الإمكانيات البيانية في النثر العربي باعتباره طاقة شعرية تجعله يتمرّد على التعبير العقلي المنطقي وتمنحه من جمال الصورة وتداوتها ما لا يكون للشعر نفسه أحياناً» كما تشير إلى ذلك سطور الدراسة التي حاولت أن تنظر إلى الرافعي من خلال دوره الأدبي واللغوي في أوائل هذا القرن.

بقيت في هذا التقديم اشارة قصيرة، هي من حق بيروت، هذه المدينة التي جعلتني محنتها الأليمة أكتب مقدمتين لكتاب واحد. والإشارة القصيرة هي صلاة غير مكتوبة ورجاء حميم في أن يعود إليها الهدوء وتعود إلى صورتها المعلّقة في ذاكرة القلب العربي مدينةً للشمس والحرف العزيز المنهمر بين الأجفان الجامدة وبين العقول المثقلة بالغبار.

جامعة صنعاء ـ كلية الآداب

٧ يناير ١٩٨٨ م

د. عبدالعزيز المقالح

شـوقي وحـافظ

وأوليات التجديد في القصيدة العربية المعاصرة

- ١ -

تميزت سنوات النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر على الصعيد الأدبي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة. وبالرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصيغته واستمراريته حتى الآن فإنه قد كان في بدايته، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتتكاثر التفاصيل وتتعدد المخاوف، أكثر واقعية وقدرة على تمثل العلاقة بين القديم والجديد، وأكثر قدرة على أن يؤثر تأثيراً عميقاً في إنجاح المحاولات الرامية الى هدم الهوة القائمة بين الواقع والعصر. وقد تخلف لنا من ذلك الجدل ـ الذي شارك فيه يومئذ المحافظون والمستنيرون على السواء ـ تركة طيبة ما نزال نسترجعها باحترام عميق، ونقف إزاءها بإجلال أعمق، فقد شكلت بكل أصواتها وأصدائها المدخل الطبيعي الى العصر. وقد أثبت الجانب الموضوعي من ذلك الجدل الضروري والمفيد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث، أو التنكر له، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر، كما ان الخصام مع الجديد والتنكر له لا يقل مخالفة لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية، إن لم يكن أكثر خطورة. وإذا كان ذلك الجدل قد نجح الى حد ما في مجال الإصلاح الديني من خلال المواقف المميزة لرفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي الى حد كبير في هذين المجالين، فإنه قد تعثر في مجال السياسة والاجتماع، وفي مجال التطور العلمي؛ وهي مجالات كان أحد أعلام هذا

الجدل، وهو رفاعة الطهطاوي، يؤكد ضرورتها حين قال:

«البلاد الإفرنجية بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها، ولبعضهم نوع من المشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا الى فهم دقائقها وأسرارها، غير أنهم لم يهتدوا الى الطريق المستقيم، ولم يسلكوا سبيل النجاة، ولم يرشدوا الى الدين الحق ومنهج الصدق. كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها وفي العلوم العقلية، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها، فلذلك احتاجت الى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه وجذب ما تجهل صنعه؛ ولهذا حكم الإفرنج بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم، يعني ما يتعلق باللغة العربية، ولكن يعترفون لنا بأنا كنا أساتذتهم في سائر العلوم وتقدمنا عليهم»[1].

يتحدث الطهطاوي هنا بحذر شديد عن تطور الآخرين، وتخلف أبناء جلدته من العرب المسلمين، وعن ضرورة أخذهم بكل الأسباب التي تجعلهم يتوصلون الى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها، ويضيفون الى «الطريق المستقيم» و«سبيل النجاة» ما يحمي استقلال بلادهم، ويؤدي بهم الى تقبل شروط الحياة الجديدة كاملة غير منقوصة، وما يحقق النبوءة التي أطلقها الأفغاني بعد ذلك، وهو الرائد الذي جمع بين صفة العالم والثائر وبين الفقيه والمفكر، وهي النبوءة التي تقول: «إن هذا الشرق، وهذا الشرقي لا يلبث طويلاً حتى يهب يوماً من رقاده، ويمزق ما تقنع وتسربل به هو وأبناؤه، من لباس الخوف والذل، فيأخذ في إعداد عدة الأمم الطالبة لاستقلالها، المستنكرة لاستعبادها».

إنها أصوات جليلة تلك التي ارتفعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لتوقظ النائمين وتنبه أشباه الموتى، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخي في مجال الدعوة الى الإحياء وفي مجال التحريض إلى النهوض الروحي والفكري، وقد أشبه الدور الذي اضطلع به الإحيائيون والنهوضيون - إذا جاز الوصف - دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا في حوار مع الماضي وتراثه المتقدم عن الحاضر لتكون العودة وسيلة لتحديد الحاضر وليس للذوبان في ذلك الماضي، أو الاكتفاء باحتذائه، وإنما ليكون القاعدة الأساس للانطلاق والتجاوز. وقد كان البارودي - قبل شوقي وحافظ - هو باني هذه

القاعدة وواضع لبناتها الأولى في مجال الشعر العربي، وهو جدير بما نعته به نقـاد الشعر العربي الحديث الذين أفاضـوا في الإشادة بـدوره الإحيائي الجليـل، «ولدينـا في ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الإحياء هذه متمثلاً في شخصيـة محمود سـامي البارودي وفي شعره، فقد عكف وهـو بعد ضـابط صغير حـديث التخرج عـلى قراءة مجاميع الشعـر القديم، وبخاصة ديوان الحماسة، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعري، واستظهرها ثم انطلق يغني ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة، فإذا هو صوت متميز النبرة بالقياس الى من سبقوه من الشعراء. وقد نجح البارودي في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من «مختارات» ذلـك الشعر. وفي غمـار هذه المحـاولة عادت الى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة، خلال ما شاع في تلك الفترة من مبدأ «المعارضات» على يد البارودي نفسه، وأيدي من ساروا على نهجه، حتى الجارم، وليست هذه المعارضات ـ في مدلـولها ـ إلا استعـادة واستيحاء لقـطع عزيـزة من تراثنـا الشعري»[٢].

لقد كان واضحاً ـ يومئذ ـ أن مصر في بداية مرحلة من مراحل التحول الحضـاري والتاريخي. وكان لابد أن تصنع هذه المرحلة رجالها وأن تخرج من بـين المبدعين والمثقفين من يقـود التحول ومن يبشـر بالجديد القادم، ويسعى الى اختـراق التقـاليـد والمفـاهيم المتحجـرة، والمقاييس التي طـال أمدهـا، ولم تعد صـالحة للبقـاء، ولا شك أن مـظاهر التخلف في شتى شئون الحياة الفكرية والأدبية قد عاقت هؤلاء القادة والرواد المستنيرين ووقفت على جوانب الطرقات، وفي منتصفها، ترميهم بشتى التهم؛ الأمـر الذي جعـل الإحياء في مجال الشعـر يقتصر عـلى الإحياء اللغـوي والبلاغي، وقصـر التجديـد على المضمون،وجعل التكرار والمتابعة في اقتفاء الشكل التقليدي قاعدة لا يمكن الخروج عليها أو إغفالها. وبدأ الجهد الإحيائي الى مطالع هذا القـرن وكأنـه محاولـة استلهام المـاضي البعيد والتغني بأمجاده ومفاخره، واسترجاع الحافل من ذكرياته، فجاءت المحاولات التي تلت ظهور حركة الإحياء مقصـورة على إبـداع القصيدة وليس الإنسـان، وعلى إبـداع الأسلوب وليس إبداع السلوك، وتحدي المظاهر وليس تحـدي الأعماق ـ أعمـاق الروح والعقل. وفي هذه الحدود تكون تجربة الإحياء في الشعر قـد نجحت وفشلت، نجحت

من حيث العودة الى الماضي لاستلهام النماذج الخالدة من التراث الشعري، وفي تجديد الأساليب البلاغية والتعبيرية، في حدود ما كان قائماً قبل عصور الانحطاط. وفشلت من حيث أن الجدل مع التراث الشعري قد اقتصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إغنائه وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرور، وبالاقتراب معه وبه من روح العصر، لا أشياء العصر ومنجزاته السطحية.

وإذا كان واقع التخلف الاجتماعي والسياسي قد أعفى شعراء الإحياء ورواد القصيدة المعاصرة من تبعة هذا الفشل، واحتسب لهم الزمن دورهم الرائد في العودة الى الينابيع والاتصال بالجذور، فإن الأجيال التي أتت بعدهم هي التي تتحمل أكبر تبعات الفشل، فقد ارتضت قانعة مطمئنة بالمضي في تكرار نفس المسار، حتى بعد غياب العقبات التي اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيقي الشامل. لقد خلبت مكانة شوقي الشعرية وما بلغه من الشهرة والمجد أفئدة عشرات الشعراء من الأجيال اللاحقة، وأوصد الإعجاب البالغ بمكانة شوقي - وليس بشعره - منافذ الخلق، فساد التقليد أو كاد، وتحولت الإرهاصات بالتحول والنهوض الى محطات عقم وإجهاض.

لقد ذهب شوقي الى فرنسا، واكتشف وهو في مونبيلييه أو باريس - كما قال وكما سنعرض له فيما بعد - أن الشعر أرفع من أن يسقط في مهاوي المديح، لكنه عاد من فرنسا ليكون أشهر شعراء المديح في العصر الحديث. وفي فرنسا أيضاً كان شوقي قد اكتشف أن القصيدة الغنائية ليست كل الشعر، وبدأ يكتب أولى محاولاته المسرحية، لكنه تخلى عن محاولته الأولى. وتحول بعد عودته الى الوطن من شاعر باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ، وقد ساعد ذلك التراجع الخائف كل المتعصبين الذين يرون في كل جديد غزواً فكرياً أجنبياً، يسيء الى التراث، ويشوه الشعر، ويقضي عليه، ويفصل الأجيال عنه، وهي تهمة ما تزال تتنفس بيننا حتى هذ اللحظة. وهي لا تتنافى مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب، وإنما تتنافى مع التراث نفسه؛ فقد حملت الينا صفحاته المشرقة أخصب محصلات الصراع التي عرفها الأدب العربي والشعر العربي بين المحافظين والمجددين. وهو الصراع الذي بدأ مع ظهور الإسلام وبلغ ذروته الرفيعة في أواسط العصر العباسي، حين بدأت الحياة تشهد أشكالاً أدبية أكثر توافقاً مع روح العصر.

وانتقل التمرد من المضامين الى التمرد على الشكل والى بقية أساليب التعبير الأخرى، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات، تكاد تقترب كثيراً من هذه التغييرات التي شهدتها الحياة الأدبية في الثلث الأخير من هذا القرن، بعد ظهور حركة الشعر الجديد.

وبعد هذا المدخل القصير، هل نستطيع أن نتخيل وضع الحياة الأدبية والفكرية في مصر أولاً، وفي بقية الأقطار العربية ثانياً، لو أن ذلك الانبعاث الذي اتضحت معالمه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله، ولم تعترضه شتى العوائق والمثبطات، أو هل كان أمر الخلاف السائد بشأن تجديد الشعر - على سبيل المثال - سيأخذ طابعه الراهن ويكتسب نفس الحدة الراهنة؟ وهل كانت قضية التجديد التي لم تستقر بعد على حال ستدخل كل هذه المراحل وتصنع كل هذه التعرجات والمنحنيات، وتواجه كل هذا القدر من التخبط والحيرة، وتزدحم بكل هذا الحشد المتناقض والمتنافر من الشعراء وأدعياء الشعر من المجددين وأعداء التجديد؟؟ إنها مجرد أسئلة جئت بها في آخر هذا المدخل، لا للبحث عن جواب وإنما للتعبير عن خيبة الأمل في حركة الإحياء والنهوض، تلك الحركة التي كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطامح الحياة العربية، وعن الانتصار للتجارب الحضارية الأكثر تركيباً وتعقيداً. وهي - أي هذه الأسئلة - اعتراف بأن وضع الشاعر العربي يختلف عن وضع الشاعر في أوروبا، وفي بقية المجتمعات المتقدمة، بسبب الوجود الاستعماري الذي مد شباكه على المنطقة العربية، ثم بسبب الخوف الذي تركه هذا الامتداد الغريب نحو الجديد الوافد، وبسبب عوامل التجزئة القومية، وهي نفسها من صنع الاستعمار.

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكال الحضاري العربي على كل المستويات؛ وهو إشكال نابع من الاهتمام بالجديد والتجديد ومن الخوف منهما في ذات الوقت، ونابع كذلك من الحيرة في حقيقة كون الانسان العربي لا يستطيع أن يصير أوروبياً، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً، فهو في الأدب - على سبيل المثال - لا يستطيع أن يتمثل الأساليب والطرائق الأدبية الأوروبية، ولا يستطيع أن يحافظ أو يكتفي بالأنماط الأدبية العربية الموروثة، ولا هو كذلك استطاع - حتى الآن - ان يقدم صيغة حديثة ومقبولة يمتزج فيها التراث والمعاصرة، صيغة لا تكون توفيقية أو كما يقال «تلفيقية»، تجمع بين الجمود والطفرة، وبين الخوف والشجاعة، وإنما هي صيغة واقعية وتراثية مستمدة من

:

أحداث التراث ـ تضع حداً للانفصام القائم بين ما هو قديم وجديد، وبين ما هو تراثي ومعاصر؛ صيغة تسعى من خلال الممارسة ذاتها، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية، إلى تحقيق الوجود الحضاري للإنسان العربي الجديد، ابن هذا العصر الراهن المتعين وليس ابن أي عصر آخر أتى أو سوف يأتي .

ـ ٢ ـ

ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٩م وولد حافظ ابراهيم عام ١٨٧٠ . كان الفارق بينهما في الميلاد عاماً واحداً، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ ثم تبعه شوقي في نفس العام وكان الفارق بينهما في الموت بضعة أشهر. ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشاعرين الكبيرين في سنوات الميلاد والموت وحسب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما في طبيعة النشاط الذهني الذي اختاره كل منهما بعيداً عن الآخر وهو الشعر. وفي اختيار ظروف مصر لهما ليكونا صوت الوجدان الوطني، وليكون شعرهما التعبير عن الهيجان والتوثب القومي على مدى أربعين عاماً، كلٌّ في حدود موهبته، وفي حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والضغوط السياسية والجمود الموروث.

وقد كان لهذا التلازم بين الشاعرين تأثير غير عادي على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر، سواء في مصر او في غيرها من الأقطار العربية، حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقي دون أن يضاف اليه حافظ والعكس. وأصبح الشاعران وكأنهما اسم واحد لشيء اسمه الشعر في مصر. وكان هذا التلازم سبباً في ظهور عشرات الدراسات المقارنة بين هذين الشاعرين الكبيرين، لكن معظم المقارنات التي يحلو لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر في وجه أو أكثر من وجوه التشابه لا تخلو من أخطاء، والاتجاه نحو المقارنات في الأدب العربي الحديث نزعة تقليدية تعود إلى عصر المماثلات والموازنات بين الشعراء. فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التي لا يشاركه فيها مخلوق سواه، فضلا عن قدرته الخاصة في النظر الى الأشياء وفي استنطاق واستخلاص الخبرات المختلفة في الحياة. وقد تباينت وتعددت الفوارق بين الشاعرين المتزامنين في العصر، شوقي وحافظ، وحين كانت هذه الفوارق تتقارب وتتوازى فإنما لكي تؤكد التمايز بين الطابعين المختلفين في خصائصهما الفنية وفي

كثير من الأحيان الموضوعية. وحتى حين نرى في اتحاد أو تماثل المواضيع المتشابهة كالرثاء ومهاجمة الاحتلال أو التحريض عليه، فإن أساليب التناول تختلف، التعابير والصور تختلف، حتى الكلمات نفسها تختلف، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشاعرين لغته الخاصة به، ومفرداته القريبة من نفسه ومن طريقة تفكيره. وبالرغم من كون اللغة عند الشاعرين لغة تراثية ناتجة عن قراءة الشعر القديم وإطالة النظر في طريقة بنائه، وبالرغم من وحدة المصادر: أبو نواس، البحتري، أبو تمام، المتنبي، المعري، ابن زيدون، فإن لكل شاعر منهما قدرته على التأثر وعلى تمثل اللغة وإعطائها من نفسه، ثم إغنائها أو إفقارها طبقاً لحجم الموهبة، وصدق المعاناة، واتساع أو انحسار ثقافة الشاعر.

وقد كان أحمد شوقي ـ بلا أدنى ريب ـ أقدر من رفيقه ومعاصره حافظ ابراهيم على الاقتراب بالشعر من روح العصر، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الجديدة، وإذا كانت الدراسات النفسية الحديثة تلح على إثبات أن بعض الأفراد يولدون باستعدادات خاصة فإن شوقي قد ولد أكثر استعداداً من رفيقه حافظ، ليكون شاعراً. ولا دخل هنا للبيئة المترفة أو البيئات الجديدة التي تنقل الأول بين ظهرانيها. صحيح ان العلاقة بين الفرد والمجتمع بمعناه الواسع ـ وهي علاقة تقوم على تبادل التأثر والتأثير ـ تترك بصمات واضحة في وعي الفرد، وتسهم الى حد كبير في بناء شخصيته وبلورة مقوماتها، إلا أن الاستعداد الخاص، وهو ما يسمى بالموهبة حيناً وبالعبقرية والتفرد أحياناً أخرى، يلعب دوراً رئيسياً في التنكوين الجوهري للفرد، وفي تزويده بقدر من الحضور الخصب في أي مجال من المجالات، وفي جعل نفس الموهوب أو العبقري في حالة يقظة دائمة صوب أسئلة الحياة المختلفة، لكي يختار منها الأهم فالمهم، مع تجاوز العادي والمألوف. وليس في هذا الموقف المنصف لشوقي ما يسيء أو ينتقص من قدر حافظ. وقد كان هو أول معاصري شوقي اعترافاً بالفارق بينهما، بالرغم من الدسائس والتعصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين الى ميدان صراع هائل وحروب لا تتوقف.

إن التجرد من التعصب، ومحاولة الخروج من دائرته الضيقة حلم بعيد المنال في كل عصر، وهو في عصرنا أبعد منه في كل العصور. وخطر التعصب لا يقف عند حد الإعجاب المبالغ فيه لشاعر ما أو سياسي ما، أو رجل دين ما، وإنما الخطر الحقيقي أن

يستقطب المتعصب خلفه عدداً من الأنصار والأدعياء، الذين يتحولون مع مرور الوقت الى جمهور غوغائي يفسد دنيا الأدب والسياسية والفن، ويصيبها بكارثة لا تفتأ تحرق وتدمر حتى تذهب بالآثار العظيمة التي تركها الأديب أو السياسي أو الفنان. وهذا ما كاد يحدث مع المتعصبين للشاعرين شوقي وحافظ، حينما انحرف التعصب من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين الى «قضية» أخرى ليست قضية أساساً، وهي قضية أيهما أكبر من صاحبه وأيهما أشعر من الآخر.

وأسوأ ألوان التعصب وأشده خطراً ذلك الذي يتسلل الى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية، وحين يسيطر الانحياز على ضمير الباحث، فيتحول جهده العلمي الى نشاط عبثي لا جدوى منه، الى مجموعة من الأحكام المتسفة الخاضعة لنزوات النفس ولمشاعر الإرضاء والإسخاط دون حق، وبلا مراقبة للنفس أو عتاب لما يصدر عنها من تعصب أو انحياز، يبعدها عن مقام تلك النفوس التي تنظر إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والانصاف، وتخضع كل استنتاجاتها لمنطق العقل والتحليل. وإذا كان قد نال الشاعرين في حياتهما الكثير من أذى التعصب فإن التعصب والتنافس من حولهما قد تزايد بعد ان صارا في ذمة التاريخ. وقد انتقل هذا التعصب في أحيان كثيرة الى قاعات البحث، والى الدراسات الجامعية، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمي والدراسات المنهجية.
ولعل المرحوم الدكتور طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي) أقرب الدارسين الى الموضوعية في أحكامه على الشاعرين الكبيرين، وما يزال أبعد الدارسين عن دائرة التعصب، وليس أدل على ذلك من هذا التعريف الذي يتناول التكوين الثقافي للشاعرين ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الجديد والتجديد، ومدى قدرة كل منهما على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر. يقول طه حسين عن حافظ ابراهيم:

«فأما طبيعة حافظ فيسيرة جداً لا غموض فيها ولا عُسْر ولا التواء. وهذا اليسر هو الذي يحببها إلينا وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى. حافظ تلميذ صريح للبارودي قلده منذ نشأته، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودي نفسه. وكما كان علم البارودي بالأدب محدوداً، لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك، كان حافظ يلم

بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقاً ولا فهماً . ستقول ولكنه « ترجم البؤساء » واشترك في ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم البؤساء ، أو مقداراً من البؤساء ، ولكن في أي مشقة وجهد . . . رحم الله حافظا ! لقد لقي في ترجمة البؤساء عناء عظيماً ، عناء في استشارة المعاجم ، وعناء في الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعوضنا من معنى الكاتب الفرنسي لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين . لم يستفد حافظ إذاً لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر . فهو غير مدين لأوروبا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيهاً بالأدب العربي إذا توسعنا في معنى الأدب . لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم ، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغاني ودواوين الشعراء . وكان يفهم الأغاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً ويخطىء أحياناً . ويكفي أن تقرأ مقدمة ديوانه لتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالهما « سديف » لتعلم إلى أي حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلاً شديداً، لم يفنها ولم يبدها . ولكن حافظاً كان يظن في أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء لأمة . غنيت ذاكرة حافظ ولكن عقله ظل فقيراً فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى . استمد موضوع شعره من هذه الحياة واستمد صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله الى طبائع الأشياء ولم يصل إلى أسرارها ، فعجز عن إجادة الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جداً ، وكان حظه من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة عربية ؛ أو قل سليقة أعرابية ، فأتقن الصورة وبرع فيها ، وكان أقرب تلاميذ البارودي الى البارودي . تجد هذا الشعور حين تقرأ الفنون الشعرية التي برع فيها حافظ ، وحين تقرأ رثاءه وشكواه للزمان وتصويره للسياسية والاجتماع . لن تجد في هذا الشعر عمقاً وإن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك في نفسك أثراً ، ولنكن واحد في صورته نفسها وفي الألفاظ التي يتخيرها الشاعر وفي الأسلوب الذي يلائم به بين هذه الألفاظ ، ما يملأ نفسك لوعة وحزناً وحباً وإعجابا . كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عمق ولا تعقيد . وكانت هذه الخصال نفسها محببة الى الناس مؤثرة فيهم . وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة فأحبوه كما أحبوا

مصدره وأعجبوا به كما أعجبوا بينبوعه . ولما كانت نفس حافظ في جوهرها نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التي تجد بساطتها وسذاجتها في كل أثر من آثار المصريين المسلمين ، فلِمَ لا يحبها الناس ، وإنما ينظرون فيها إلى صورهم تعكسها مرآة صافية وضيئة نقية لا يشوبها صدأ ولا يغشاها غبار »(٣) .

تلك هي طبيعة حافظ كما صورها طه حسين عن قرب، ومن خلال معايشة ومتابعة خالية من التعصب والتعميم. وهي صورة تحبب إلينا حافظا الإنسان، حافظاً البسيط واليسير، ولكنها لا تكاد تعثر سوى على اليسير جداً من ملامح الشاعر المجدد. وهذه هي صورة شوقي كما رسمها طه حسين من نفس الموقع:

«أما طبيعة شوقي فشيء آخر. معقدة ينبئنا شوقي نفسه بتعقيدها. فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشركس. التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع واصطلحت على تكوين نفس شوقي فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأنآها عن السذاجة. وهي بحكم التعقيد خصبة كأشد ما يكون الخصب، غنية كأوسع ما يكون الغنى. ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من أحداثها وتجاربها ومن كنوزها وغناها ما يزيدها خصباً الى خصب وثروة إلى ثروة. كان شوقي يحسن التركية وكان متقناً للفرنسية قد برع فيهما نطقاً وفهماً. وكان في أول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم، فقرأ كثيراً وتمثلت نفسه ما قرأ وما فهم، وانضم الى هذه العناصر. . . عنصر جديد هو العنصر الفرنسي الذي عمل في عقله وخياله ومزاجه كله. ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة. عاشر شوقي العرب في شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية وعاشر الترك في حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فعظم العنصر التركي فيه. ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوقي قدماء اليونان كما عاشر قدماء العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل.

كان شوقي في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ويشتد في طلبها والتزود منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين يسيرون في الدرس والتحصيل على غير هدى، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسي إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته من هذه الآثار العليا التي فرضت نفسها على الناس فرضاً، فأما التأنق في الثقافة والتماس

الترف في الأدب فلا حظ لهم فيه. وكذلك كان شوقي حين ذهب الى فرنسا آخر القرن الماضي. إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر «لامرتين» وبحيرته التي ترجمها الى العربية، أو ذكر «لافونتين» وأساطيره التي قلدها في العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر «جول سيمون». ومن المحقق أن آثار لامارتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكن لا تلاحظ أن شوقي يذكر « بودلير » أو « فرلين » أو « سولي بريدوم» أو «مالرميه» من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر «تين» أو «رينان» أو «برجسون» من الفلاسفة. ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى، وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه الى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقي متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أي أنه يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقي بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبلاً أخرى. ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته على ما هي عليه حريتها بل قيدها وردها كارهة تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة العصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف. ولو قد أطلقها، أو أرسل لها العنان بعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث».[٤].

كان طه حسين رقيقاً وعنيفاً مع الشاعرين المتزامنين شوقي وحافظ، ولم تخرج به رقته كما لم يخرج به عنفه عن دائرة الموضوعية، وكان في رقته بعيداً عن اللين والمداهنة اللذين أظهرهما أنصار شوقي وحافظ، أمثال الدكتور الحوفي وسامي الكيالي[٥]، كما كان في عنفه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم، أمثال الأستاذ العقاد، فطه حسين يوزع رقته على الشاعرين بالتساوي، وهو إذ يعنف على شوقي ويشتد في قسوته، فذلك لأن شوقي أجهض الشاعر الكبير في نفسه، وأهمل ثقافته الواسعة، ولم يستفد مما أتيح له من وسائل الثقافة العربية والأجنبية، بعكس حافظ الذي بذل من المحاولات ما جعله يطاول شوقي رغم قله الزاد، ويزاحمه تاريخياً في الاسم، وإن لم يصل الى مستوى قامته الكبيرة.

وقد حاول طه حسين ـ ولكن في حدود ـ تعويض حافظ ابراهيم عن قصور الشاعرية بالحديث عما أسبغه عليه الشعب من عطف يعوض ما فاته من حياة القصور ومن رعاية الملوك وما عاناه في بداية حياته من ألوان الحرمان. يقول طه حسين:

«هوذا صديق الشعب كله، صديق الفقراء والأغنياء وأوساط الناس، صديق العلماء

المستنيرين وصديق غيرهم من الذين لا حظ لهم من ثقافة، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل، تراه في كل بيئة وتراه في كل مكان، تراه في حديقة الأزبكية يقرض الشعر وتراه في الشوارع يماشي أصدقاءه باسم الثغر مشرق الوجه مظلم النفس ضاحكاً مما يحزن ومما يسرّ»(٦) .

وربما أدرك طه حسين أن في هذه الإشارة وغيرها ما قد يغضب شوقي في عالمه الآخر، وما قد يضعف موضوعية الموقف غير المنحاز. فانطلق يصور خوف حافظ وفقدانه حرية التعبير الصريح عن آلام الشعب بعد أن فقد بؤسه، واغتنى بعد فقر واطمأن بعد اضطراب، فقد صار حافظ موظفاً والموظفون في مصر - كما يقول الدكتور طه - «عبيد مهما تكن الحكومات القائمة، يجب أن يقدروا لأرجلهم موضعاً قبل الخطو وألا يقولوا إلا بمقدار». وطه حسين وهو يتحدث عن فترات الصمت والمسايرة في حياة الشاعرين لا يشبه حافظاً في عهده الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بعهد شوقي في القصر. ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوقي في القصر بحالة حافظ في الوظيفة حين يقول: «شوقي إذن كحافظ يوم نُفي الى دار الكتب، ربة شعره سجينة، ولكنها سجينة في قفص ذهبي هو القصر، تتغنى ولكن بغناء فاتر هو المدح. . . وقد قيد شوقي ربة شعره هذه بنفسه منذ كان في باريس، فلما عاد الى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقيلاً كما ينبغي فأضيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لا تنطق إلا بما يريد وحين يريد»(٧) .

وقد بقي في هذه المقارنة أو الموازنة التي أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه الفقرات التي ختم بها كتابه «حافظ وشوقي» وفيها خلاصة الحيثيات التي أقام عليها آراءه الجريئة في الشاعرين، وفيها الحكم الأخير على أي الشاعرين أفضل :

«ثم يقبل صيف هذا العام فيخترم حافظاً وهو يتأهب للحرب كما تأهب أخيل بعد أن انحاز تحت الخيمة دهراً، ويقبل خريف هذا العام فيطفىء جذوة شوقي في هدوء ودعة يلائمان ما كان يمتاز به شوقي في حياته من هدوء ودعة. وكلا الشاعرين قد رفع لمصر مجداً بعيداً في السماء؛ وكلا الشاعرين قد غذى قلب الشرق العربي نصف قرن أو ما يقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء؛ وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربي ورد إليه نشاطه ونضرته ورواءه. وكلا الشاعرين مهد تمهيداً للنهضة الشعرية المقبلة التي لا بد من

أن تقبل. هما أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وأبو العلاء من غير شك. هما ختام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التي بدأت في نجد وانتهت في القاهرة وعاشت خمسة عشر قرناً أو أكثر، والتي ستستحيل وتتطور وتستقبل لوناً جديداً من ألوان الفن وضرباً جديداً من ضروب المثل العليا للشعر. هما أشعر العرب في عصرهما. ولكن أيهما أشعر من صاحبه؟

أفترى أن ليس من هذ الحكم بد؟ أفترى أن تفضيل أحد الرجلين على صاحبه يغني أو يفيد؟ نعم ليس من هذا الحكم بد، لأنه تقرير الحق الواقع، وفي هذا الحكم نفع عظيم لأنه وضع للأشياء في نصابها، ولأنه يبين للمبتدئين في الشعر من الشبان أين يكون المثل الأعلى. أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق. ولكن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله. ولم يتقن ما أتقن حافظ من إحساس الألم وشكوى الزمان. لم يبلغ شوقي من هذا ما بلغ حافظ. وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة وأسبق منه الى المعاني، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين. لأن حافظاً كان يقلد في الألفاظ والصور، وكان شوقي يقلد فيها وفي المعاني أيضاً. ولشوقي فنون لم يحسنها حافظ وما كان يستطيع أن يحسنها. شوقي شاعر الغناء غير مدافع، وشوقي شاعر الوصف غير مدافع، وشوقي منشيء الشعر التمثيلي في اللغة العربية. يلتقي الرجلان في كثير، ويفترق الرجلان في كثير، ولكنهما على كل حال أعظم المحدثين حظاً في إقامة مجدنا الحديث»[٨] .

وبهذا تقترب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتمال. وقد أكون أسهبت في الإيجاز وأسرفت، أو أطلت فيما اقتبسته عن كتاب «حافظ وشوقي» لكن الإسهاب في تتبع الملامح العامة للتلازم والمقارنة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا التلازم التاريخي بينهما، وهذا التداعي الذي يفترض وجود الآخر بمجرد استحضار صاحبه. أما عن إطالة الاقتباس عن طه حسين فقد تعمدت هذه الإطالة لعدة أسباب: منها أن الدراسة التي كتبها طه حسين عن شوقي وحافظ، وهو شاهد محايد من عصرهما، كانت وما زالت حتى الآن من أهم الدراسات التي صدرت عن هذين الشاعرين، إن لم تكن اهمها، فقد وضعت القاعدة التاريخية والاجتماعية لجوهر عصرهما وسيرتهما، ولما أثاره، ثم مثله

شعرهما في حياة مصر وبقية الأقطار العربية. وما صدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيراً، وليس جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إضافات وتوسعات لا أكثر. أما السبب الأهم لإطالة الاقتباس فيعود الى محاولة الإشارة الى وجود نمطين من الكتّاب أو أكثر في حياتنا الثقافية المعاصرة، أحدهما ينتمي الى الجديد، أو يدعي الانتماء إليه ويعلن نفسه ثائراً باسم الجديد على كل ما ليس بجديد وعلى كل شاعر وأديب لا يثور على القديم، ثم لا يلبث هذا النمط أن يتوقف عن ادعائه الانتماء الى الجديد. ليس ذلك وحسب وإنما هو يتراجع، ويتراجع إلى أن يصبح من أخطر «أصنام القديم» الذي حاول تحطيمه. والنمط الآخر وهو نمط الثائر الموضوعي الذي يختار طريق الجديد حقاً، لكنه يرفض أن يغالي في ثورته، أو أن تأخذ هذه الثورة أسلوب النقمة او السخرية أو الإثارة، وينصب اهتمامه في قضية القديم والجديد على التقييم الموضوعي، والترحيب بكل إضافة الى الجديد ـ مهما كان قدرها. وهذا النمط لا يساير ولا يجامل ولا يتغاضى عن الأخطاء، لكنه في الوقت ذاته لا يزيد ولا يضخم الأخطاء ولا يحتقر المبدعين ـ مهما كان حظهم من الإبداع ـ ولا ينظر إليهم كأصنام ينبغي أن ينهال عليهم بمعوله تكسيراً وتحطيماً.

إن هذين النمطين من الكتاب والنقاد شائعان في حياتنا الأدبية والفكرية، ولهما في كل قطر عربي أمثلة، وأنصار، ومعجبون، ومتحمسون. وقد كان العقاد نموذجاً لأحد النمطين، كما كان طه حسين نموذجاً للنمط الآخر. والعقاد نفسه هو الذي يصف أحمد شوقي بالحانوتي الندابة، ويدعو الناس الى الانصراف عنه وعن شعره الغث، وكان يصرخ في وجه القارىء: «فبالله ما لهذا الحانوتي الندابة وللأدب الحي الذي هو حياة الأمم، وباعث القوة، ونافث الحرارة في عروقها وحافزها الى أجلّ المساعي» !![٩].

أين هذه الشتائم من ذلك النقد العميق الرصين الذي لا ينكر ضعفاً ولا يخفي امتيازاً، ثم أين العقاد الأول، الثائر على «أصنام التقاليد» من العقاد الثاني حامي حمى التقاليد؟ إنه الجذور الرافضة والنمط الشائع في حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القبعة وأربطة العنق، ثم تتحول القبعة بعيد سنوات الى عمامة كبيرة، ورباط العنق الى مسبحة طويلة. والظاهرة تتكرر في كل الأجيال، وحين نمد أيدينا ونقترب بعقولنا من استيعاب خلاصة رحلة الرواد وبقايا فكر عصر «النهضة» تكون النتيجة هذا الخواء المعتم، وهذا الفقر المدقع من المنهج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة، ومن كون صيغة البداية تأتي

في الخاتمة، أو صيغة الخاتمة لا تأتي في البداية كما كان يجب، وكما هو مطلوب حتى نتمكن من الخروج من زمن الثبات، ومن زمن الرفض لتقبل أسوأ النماذج وأكثرها تخلفاً واجتراراً.

- ٣ -

إن خمسين عاماً مضت منذ رحل عن عالمنا الشاعران الكبيران شوقي وحافظ قد صنعت الأعاجيب في عالم الشعر. فالأعوام الخمسون بالرغم من ردود فعل عوامل التراجع والنكوص قد حملت الشعر، أو بعض نماذجه الى أصقاع فنية ونفسية جديدة، فقد غيرته مضموناً، كما غيرته شكلاً، ثم غيرته مضموناً وشكلاً، وأوجدت فيه من أشكال الإبداع، وأشكال «البدعة» ما لا طاقة أحياناً للمجتمع العربي المتخلف ـ مجتمع النخبة المنعزلة ـ على استيعابه أو تقبله، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة. ولعل المسافة التي قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين، لا تقل ـ إن لم تكن تزيد ـ عن المسافة التي قطعها الشعر منذ عهد امرئ القيس الى عهدهما. وهذا التحول العجيب في عالم الشعر لم يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط، ولكنه تم تحت تأثير عوامل عديدة منها الاجتماعي والاقتصادي ومنها السياسي والصناعي «المستورد». ولعل العامل الأخير بالنسبة للوطن العربي أخطرها جميعاً بالرغم من استيراده. فالتحولات الاجتماعية ما تزال في الحضيض من سلم التغييرات الحديثة، والعلاقات بين الريف والمدينة، بين الحاكم والمحكوم، بين المالك ومن لا يملك، ما تزال هي نفسها علاقات القرن الرابع عشر أو الثاني عشر، بالرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التي صنعتها عوامل خارجية ما يزال المواطن العادي ينظر إليها ـ في غياب الوعي الحقيقي ـ بقدر كبير من النفور والخوف.

ولا بد لمن يتصدى للحديث عن ملامح التجديد الأولية في شعر شوقي وحافظ أن يمهد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشاعرين للتجديد؛ ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس او المعايير الفنية والموضوعية التي أنتج الشاعران شعرهما تحت تأثيرها المباشر او غير المباشر. ولأن أحمد شوقي قد كان ـ كما سبقت الإشارة الى ذلك ـ يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله، فقد جعلته هذه

الثقافة يكوِّن بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر ووظيفة الشاعر، وقد عبر عن بعض هذه المفاهيم في شعره وعن بعضها الآخر في نثره، وليس كذلك حافظ ابراهيم الذي لم يهتم أو أنه لم يلتفت الى استخلاص مفهـوم او تصور للشعر ومهمته، ولم يؤثر عنه ـ في حدود ما أعلم ـ أي كتابات نثرية تشير من قريب أو بعيد الى مفهومه للشعر، سوى ما قد نستخلصه نحن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك في قصائد، يشير فيها من بعيد الى ما يكاد يعتبر تصوراً للشعر أو للعملية الشعرية، ولا يكاد يخرج به كثيراً عن فهم الأقدمين ولا عن إطار المفاهيم التقليدية.

ولا يعيب حافظاً أو يرفع من شأن شوقي أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته؛ فالمفهوم وحده أو النظرية في حد ذاتها لا تصنع الشاعر ولا تحدد مكانته بين الشعراء، ولا تقدم أو تؤخر في مستوى إبداعه، فهناك شعراء كثيرون ظهروا بعد حافظ وشوقي وكانت لهم مكانتهم في عالم الشعر، لم يصدر عنهم مـا يمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء في الشعر وصياغته وفلسفته ولكنهم لم يتركوا في الشعر نفسه ما يذكـر. وربما كـان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصنف الأخير من الشعراء، فقد ملأ حياته وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر، لكنه كتب شعراً لا يرقى به الى درجة حافظ فضلاً عن مكانة شوقي. وترتيباً على ذلك فإن الشاعر الحقيقي إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو بنظرياته عن الشعر. وهذا لا ينفي أن بعض الشعراء العظام في مختلف العصور قـد يجمعون بين التنظير والابداع، بين الشعر والتصـور لمفهوم الشعـر. ولا بأس بعـد هذا التوضيح من أن نقتـرب مما يمكن اعتبـاره مفاهيم معـاصرة للشعـر عند كـل من حافظ وشوقي. وسنكتفي من حافظ بأبيات نقتطعها من بعض قصائده لعلاقتها بمفهومه للشعر والتجديد. يقول من قصيدة طويلة يهنئ بها رفيق رحلته الشعرية أحمد شـوقي بمناسبـة تكريم الأخير وتنصيبه أميراً على شعراء عصره:

أعيـدي عـلى الأسمـاع مـا غـرّدَتْ بـه ... يـراعـة شـوقي في ابتـداء ومقـطع
يـراهـا البـاري فـلم ينْبُ منهـا ... إذا مـا نبـا العسّـال في كف أروع
مـواقعهـا في الشـرق والشرق مجـدب ... مـواقـع صيبِ الغيث في كـل بلقـع
لـديهـا وفـود اللفظ تنسـاق خلفهـا ... وفـود المعـاني خشّعـا عنـد خشـع

إذا رضيت جاءت بأنفاس روضة ... وإن غضبت جاءت بنكباء زعزع
على سنها رفق يسيل ورحمة ... وروح لمن يأسى وذكرى لمن يعي
تسابق فوق الطرس أفكار ربها ... سباق جياد في مجال مربع
تطير بروق الفكر خلف بروقها ... تناشدها بالله لا تتسرعي
تحاول فوت الفكر لو لم تكفها ... أنامله كف الجموح المروّع
لقد شاب من هول القوافي ووقعها ... وإتيانه بالمعجز المتمنع

ومنها يخاطب الشاعر:

بكيت على سر السماء وطهرها ... وما ابتذلوا من خدرها المترفع
شياطين إنس تسرق السمع خلسة ... ولا تحذر المخبوء للمتسمع
وسينية للبحتري نسختها ... بسينية قد أخرست كل مدع
أتى لك فيها طائعا كل ما عصى ... على كل جبار القريحة ألمعي
شجا «البحتري» «إيوان «كسرى» وهاجه ... وهاجت بك «الحمراء» أشجان موجع
وقفت بها تبكي الربوع كما بكى ... فيا لكما من واقفين بأربع
فنسجك كالديباج حلاّه وشيه ... وفي النسج ما يأتي بثوب مرقع
وشعرك ماء النهر يجري مجدداً ... وشعر سواد الناس ماء بمنقع(١٠)

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم للشعر من خلال هذه الأبيات فإننا سوف نعثر على مجموعة من المفاهيم التقليدية التي لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراءة والتأمل في التعريفات الموروثة للشعر، ومن هذه التعريفات ما يرتبط بمفهوم الإلهام وهو مفهوم إسلامي، وما يرتبط بفكرة شيطان الشعر وهو مفهوم جاهلي، وما يشير الى وفود اللفظ وبروق الفكر وهو المفهوم التاريخي عن اللفظ والمعنى، وربما يكون البيت الأخير من هذه الأبيات قد تضمن لمحة جديدة يمكن أن تكتسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومغاير للمفاهيم التقليدية السابقة، مفهوم الشعر «النهر» الذي لا بد أن يكون ماؤه جديداً ومختلفاً عن مياه المستنقعات الراكدة الجامدة. وهذه أبيات من قصيدة أخرى يحيي فيها حافظ ابراهيم أيضا صديقه أحمد شوقي ويرحب به بعد عودته من المنفى:

قــل لـلذي قــد قــام يشئــو أحمــدا خــلِّ القــريض فلست من فــرســانــه
الــشعــر في أوزانــه لــو قــستــه لــظلمــتــه بــالــدر في مــيــزانــه
هــذا امــرؤ قــد جــاء قبــل أوانــه إن لم يـكـن قــد جــاء بـعــد أوانــه
إن قــال شعــراً أو تسنّم منـبـرا فــتــعــوذوا بــالله مــن شــيــطانــه
تخـذ الخيــال لــه بـراقــا فــاعتــلى فــوق السهــا يستن في طـيــرانــه
مــا كــان يــأمــن عثـرة لــو لم يكن روح الحـقيقـة ممسكـاً بـعـنـانــه
فــأتى بمــا لم يــأتــه مـتــقـدم أو تــطمــع الأذهــان في إتـيــانــه
هــل لــلخيــال ولــلحقـيقــة منهــل لم يــبــغــه الــرواد في ديــوانــه
عــاف القـديم وقــد كسته يــد البلى خــلق الأديم فــهــان في خـلقــانــه
وأبى الجــديــد وقــد تــأنــق أهـلـه في الــرقش حــتى غــرَّ في ألــوانــه
فجـديــده بعث القــديم من البــلى وأعــاد ســؤدده الى إبــانــه
ورمــى جــديــدهــم فــخــرّ بنــاؤه بــرواء زخـرفــه وبـرق دهــانــه(١١)

في هذه الأبيات تمثل آخر لمفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاسفة منهم بخاصة، فقد ترجموا مصطلح المحاكاة إلى التخييل. وفي الأبيات تركيز واضح على أهمية الخيال، وفي الجمع بين لفظي الخيال والحقيقة ما يؤكد العلاقة بين فهم حافظ ومفهوم التخيل. وفي هذه الأبيات أيضاً ما يمكن النظر اليه باعتباره مفهوماً إحيائياً معتدلاً أو تصوراً يقف بالشعر بين القديم البالي والجديد الزائف، فجديد شوقي ليس سوى بعث القديم الجيد ومجابهة الجديد الذي يغاير القديم ويخالفه. وهناك أبيات أخرى من قصائد أخرى للشاعر إلا أن الأبيات السابقة تكفي لتحديد ملامح مفهوم حافظ ابراهيم للشعر وللتجديد،وهو باختصار مفهوم شاعر إحيائي ينظر الى الماضي أكثر مما ينظر الى الحاضر، أما المستقبل فهو لا ينظر إليه أبداً.

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوقي فقد اختلف كثيراً عنه عند صاحبه، والعيب الذي أجمع عليه نقاد شوقي أنه لم يخضع شعره لمفاهيمه، وأنه خاف أن يفاجىء معاصريه بما لم يألفوه، فتحول تجديده إلى مسايرة وخضوع، مع العلم أن الشعر الحقيقي ليس سوى مفاجأة للشاعر نفسه ولمفاهيمه هو عن الشعر، قبل أن يكون مفاجأة لمعاصريه أو غيرهم من المتخلفين عن العصر. ولعل في إيراد جانب من المقدمة التي كتبها شوقي

للجزء الأول من ديوانه ما يكفي للتدليل على مفهومه المتقدم للشعر ووظيفته وللتجديد، وضرورة الخروج على القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات. تقول المقدمة: «إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها ويبرأ الشعراء منها. إلا أن هناك مَلِكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب، وهذا الملك هو الكون. فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه في الذر ويجعل أخرى في الذرى. يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد وينطقه ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبل، فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول. أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب، ثم يموت على نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس. هنا يسأل سائل: وما بالك تنهى عن خلق وتأتي مثله؟ فأجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحذون فيها حذوالقدماء، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد، فما زلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم، وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحدّ ولا تنفد. وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان. إلى أن رفعت الى الخديوي السابق «توفيق» قصيدتي التي أقول في مطلعها:

خدعوها بقولهم حسناء   والغواني يغرّهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية، وكان يحرر هذه أستاذي عبد الكريم سلمان فدفعت القصيدة إليه وطلبت منه أن يسقط الغزل وينشر المدح، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة ان القصيدة برمتها لم تنشر، فلما

بلغني الخبر لم يزدني علماً بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وإن الزلل معي إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتي « علي بك الكبير أو فيما هي دولة المماليك » معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع الى المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديوي السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنساوية ، ويقول في خلاله : « أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ونحت ألا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) (لامارتين) ، وهي من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها الى المشار اليه في كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوي عليها ، وإذ كنت لا أتخذ لشعري مسودات رجوت أن أجدها عنده بعد العودة الى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير . وفي هذه المجموعة شيء من ذلك »(١٢) .

بين سطور هذه المقدمة أكثر مما في السطور نفسها مما يمكن اعتباره رغبة ملحة في تجديد الشعر العربي ، ورغبة ملحة في إقامة مفهوم للشعر عند شوقي . وقد أوضحت المقدمة طموح الشاعر الى التغير والتحرر من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة الى « الشعر الجديد » لكنها عبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المجددين وتمزقهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان المفهوم البارز في المقدمة والتصور الواضح للشعر بأنه « صناعة » ومنحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصنعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدد بأنه مدح الكون والغناء له ، بدلاً من مدح الحكام وإهدار الشعر في غير ما لا يجوز أن يكتب له .

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سبباً في الهجوم على شوقي ، لأنه ناقض نفسه وأخطأ السير على طريق الاجترار والتقليد عن عمد ، وتأثم عن وعي ليس في اجترار الأساليب الفنية بل والمعنوية كذلك ؛ فقد كان أشهر مداحي عصره سواء في حياته أو مراثيه . وليس ذنبه أنه مدح

وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتجارب شعرية أصيلة وناضجة ، ولكن ذنبه أنه أدمن المديح واستحلاه وأنه لم يطوّع ثقافته الفنية لايجاد المناخ الملائم للقصيدة المعاصرة ، وقد يرى البعض أن ليس من حقنا أن نملي على الشاعر مواقف من منظور واقعنا نحن ، وذلك رأي جليل وصادق ولكنه لا يكون كذلك إلا إذا ذهبنا نحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن نتهم حافظاً بأنه ارتكب تقصيراً ما لأنه لم يكتب مسرحاً شعرياً ، لأن المسرح الشعري لم يكن من بين اهتمامات حافظ ، ولم يكن في نطاق مفهومه للشعر ، لكن شوقي الذي هجر المسرح الشعري أربعين عاماً بعد كتابة المسرحية الأولى جدير باللوم ، وأهل لما ناله عن عتب النقاد وإسرافهم في الحديث عن استخذائه للمفاهيم التقليدية السائدة ، وعن فقدانه صمود الشاعر المجدد ، فقد كان شوقي أحد الشعراء العظام المؤهلين في تاريخ اللغة العربية للخروج بالشعر العربي من دائرة التكسب ومن دوائر التكرار والاجترار .

ـ ٤ ـ

لم يكن شوقي وحافظ وحيدين في معركة التجديد، فقد عاش معهما في نفس الحقبة تقريباً، وسار على نهجهما في محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من الشعراء العرب في مصر وغيرها من الأقطار العربية، وفي العراق والشام بخاصة، ومن بين أبرز الشعراء الذين واكبوا مرحلة تجديد الشعر في مصر الشعراء: اسماعيل صبري وعلي الغاياتي وأحمد محرم وآخرون، لكن ريادة شوقي وحافظ للتجديد ـ وشوقي على وجه الخصوص ـ قد شكلت الصورة الأقوى والصوت الأعلى للوثبة الجديدة التي جاءت بعد عصور الركود والجمود في الشعر، وذلك لأن محاولتهما التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عنصر واحد من العناصر المكونة للقصيدة العربية، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر، وقد تناولت أوليات التجديد عند الشاعرين ـ على تفاوت بينهما في درجة النجاح ـ الأوليات التجديدية التالية :

أولا : أولية التجديد في الموضوعات .

ثانيا : أولية التجديد في اللغة .

ثالثا : أولية التجديد في الصورة .

رابعا : أولية التجديد في الشكل .

ومهمة هذه الدراسة ـ إن حالفها الحظ ـ أن تلقي الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة، وأن تعرض لها عند الشاعرين معاً، وليس يعينها بحال الانطباع الذي سوف تتركه مقارنة عفوية على هذا النحو بين الشاعرين الكبيرين، والتي لا بد أن تكون لصالح شوقي، وما يعني هذه الدراسة هو أن تنجح في تحديد الملامح الأولى للتجديد في القصيدة العربية، وما بذله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التي تشدهما إلى الماضي، للوصول بالشعر الى بداية مرحلة سوف يتعاظم مدها الإبداعي وتتخذ ـ فيما بعد ـ أشكالاً وأنماطاً من الشعر، لا قدرة لشوقي، أو حافظ، أو أي شاعر من عصرهما على تصورها أو الحدس بها.

أولية التجديد في الموضوعات :

الموضوع أو المحتوى ـ قاموسياً ـ هو ما يدور حوله الأثر الأدبي، سواء أدلَّ على ذلك صراحة أم ضمناً. وعلى ضوء هذا التعريف القاموسي فإن الموضوع في العمل الشعري ـ أيا كان هذا العمل الشعري قديماً أم جديداً ـ هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يبدعه من تشكيلات فنية بالكلمات. وحين يتناول القارىء ديواني كل من حافظ وشوقي ويقلب في صفحاتهما سوف يجد أن محتويات الديوانين ذات صيغة عامة تؤكد طغيان الموضوعية على المواقف الفنية، وتتحدد في المحتويات التالية: المدائح والتهاني، الأهاجي والإخوانيات، الوصف، الخمريات، الغزل، الاجتماعيات، السياسيات، المراثي. وحين تمتد يد نفس القارىء لتتناول ديواناً آخر لأي شاعر من العصر العباسي، وليكن البحتري مثلاً، فإنه لا بد واقع على نفس الموضوعات، نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عتاب ووصف وخمريات وغزل، وربما وجد ما يمكن تسميته بالصوت الاجتماعي أو السياسي. والمعنى الواضح لهذا أن كلا من شوقي وحافظ لم يذهبا بعيداً عن البحتري وبقية شعراء العصر العباسي وربما الجاهلي. فالموضوعات هي نفسها موضوعاتهم. ولكن ينبغي أن لا يشطح بنا هذا التصور الخاطىء، وأن لا يطير بنا بعيداً، فنعتقد أن قصائد الشاعرين المعاصرين تكرار لنفس الموضوعات القديمة بنفس الدلالات والمضامين، فالبحتري نفسه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه في الزمن، ولكنه كان نفسه مع ملامح تكرارية للتراث. وقد كانت الأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلي. وهي

موضوعات معبرة بجزئياتها التي لا تتشابه ولا تتكرر عن التجربة الانسانية، في الحب والبغض، في الرغبات، وفي الخوف من الموت، أوالحزن على فراق الأحباء. وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشاعرين «شوقي وحافظ» بالرغم من وضوح التقليد والتكرار في التجربة الموضوعية ابتداء من الجزئيات وانتهاء بالكليات، وبالرغم من محاولة الشاعرين تقمص تجارب الشعراء الأقدمين وأساليبهم، فإن قدراً كبيراً من تجربتها الموضوعية ـ عند شوقي بخاصة ـ تبقى مرتبطة بقضية العصر، وفي ما يسمى بالاجتماعيات والسياسيات بوجه خاص، بالرغم من الصلة الوطيدة للشاعرين معا بالواقع الاجتماعي والسياسي وبمشاكل المجتمع وهمومه، واقتصار قصائدهما في هذا النهج على الجلجلة اللفظية ودوي الصوت.

إن الشاعر المعاصر، مهما أوغل في عصريته، لا يستطيع أن يتخلى عن الموضوعي حتى وهو ينطلق وراء المطلق التجريدي، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطاً لغوياً خالصاً، يبتعد عن قضايا الحياة، ويعتزل في قوقعته اللفظية عن كل تعبير هادف ومتواصل. ولكن هذا التركيز على الموضوعي في الشعر لا يعني أن يتحول ديوان الشعر، كما هو عند حافظ وشوقي، إلى موضوعات منظومة باردة خالية من الانفعال والمعاناة والخيال والرؤ ية الشمولية إلا فيما ندر. وهو عند حافظ أقل من القليل. لكنه يبقى الدليل الوحيد في شعر حافظ على معاصرته وعلى مشاركته الجزئية في أوليات التجديد. ولعل النموذج التالي من قصيدة أنشدها حافظ في حفل أقيم ببور سعيد (في ٢٩ مايو ١٩١٠) لإعانة مدرسة البنات في تلك المدينة، لعله أقرب النماذج التي تمثل روح النزعة التجديدية في شعره، وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية:

كم ذا يكابد عاشق ويلاقي ... في حب مصر كثيرة العشاق
إني لأحمل في هواك صبابة ... يا مصر قد خرجت عن الأطواق
لهفي عليك متى أراك طليقة ... يحمي كريم حماك شعب راقي

* * *

من لي بتربية النساء فإنها ... في الشرق علة ذلك الإخفاق
الأم مدرسة إذا أعددتها ... أعددت شعبا طيب الأعراق
الأم روض إن تعهده الحيا ... بالري أوْرَقَ أيما إيراق

الأم أستاذ الأساتذة الألى شغلت مآثرهم مدى الآفاق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا بين الرجال يجلن في الأسواق
يدرجن حيث أردن لا من وازع يحذرن رقبته ولا من واقي
يفعلن أفعال الرجال لواهيا عن واجبات نواعس الأحداق
كلا ولا أدعوكم أن تسرفوا في الحجب والتضييق والإرهاق
ليست نساؤكم حلى وجواهرا خوف الضياع تصان في الأحقاق
ليست نساؤكم أثاثاً يقتنى في الدور بين مخادع وطباق
تتشكل الأزمان في أدوارها دولا وهن على الجمود بواقي(١٣)

إن تناول قضية المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية بمثل هذا القدر من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعي على محاولة حافظ الإفلات من أسر التقليد والتكرار واجترار الموضوعات القديمة. وفي الشطر الأول من البيت الأخير من هذا المقطع تعبير صادق وعميق عن قوة التقاليد ومحاولتها قهر التشكلات الزمنية المتغيرة، والوقوف في وجوه الناس سداً منيعاً يحجب عنهم الرؤية الواضحة لقضية التطور الكامل.

أما عن التجديد في الموضوعات عند شوقي فأبعد مدى وأوسع مجالاً، بحيث يتعذر على الدارس تحديد معالم هذا التجديد في قصائده الغنائية، فضلا عن النجاح غير المسبوق في تجديد مجال الموضوعات في التوجه الشعري. وقد تعرضت مراثيه الكثيرة للنقد العنيف من عدد من النقاد، ونسب إليها هؤلاء النقاد من أسباب الضعف الفني والمعنوي ما يلحقها بمنظومات عصر الانحطاط، فالشاعر لم يرث سوى البشوات والبكوات وذوي الرتب العالية، وهي تخلو من المعاناة ومن الصدق الشعوري والفني، وهم - أي النقاد - بهذا التعميم قد أغفلوا عدداً من المراثي النادرة في تعدد موضوعاتها وفي تألق تعابيرها الفنية، كالمرثاة التي كتبها شوقي بعد مصرع الزعيم العربي الشهيد عمر المختار، والمرثاة تجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول الفني المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال، وهذه بعض أبيات من المرثاة المذكورة:

ركزوا رفاتك في الرمال لواء يستنهض الوادي صباح مساء
يا ويحهم نصبوا مناراً من دم توحي الى جيل الغد البغضاء

ما ضرّ لو جعلوا العلاقة في غد ... بين الشعوب مودة وإخاء؟
جرح يصيح على المدى وضحية ... تتلمس الحرية الحمراء
يأيها السيف المجرد بالفلا ... يكسو السيوف على الزمان مضاء
تلك الصحارى غمد كل مهند ... أبلى فأحسن في العدو بلاء
في ذمة الله الكريم وحفظه ... جسد (ببرقة) وُسِّدَ الصحراء
لم تبق منه رحى الوقائع أعظما ... تبلى ولم تبق الرماح دماء
كرفات نسر أو بقية ضيغم ... كانا وراء السافيات هباء
بطل البداوة لم يكن يغزو على ... (تنك)، ولم يك يركب الأجواء
لكن أخو خيل حمى صهواتها ... وأدار من أعرافها الهيجاء
يا أيها الشعب القريب، أسامع ... فأصوغ في عمر الشهيد رثاء؟
أم ألجمت فاك الخطوب وحرمت ... أذنيك حين تخاطب الإصغاء؟
ذهب الزعيم وأنت باق خالد ... فانقد رجالك واختر الزعماء
وأرح شيوخك من تكاليف الوغى ... واحمل على فتيانك الأعباء(١٤)

أولية التجديد في اللغة:

لعل أخطر ما كان يواجهه الشاعر العربي في بداية حركة التجديد، من آثار مخلفات عصور الانحطاط أو عصور العقم الفني، مشكلة الازدواج اللغوي الذي ما يزال قدر منه قائماً حتى الآن. فقد اتسعت مساحة الهوة بين لغة الحديث ولغة الكتابة. والكتابة الشعرية بخاصة، وأوشكت لغة الشعر الجيد في بعض الفترات والحقب أن تصبح لغة أجنبية، مما حدا بشعراء عصور الانحطاط الى الهبوط باللغة الى أدنى مستوى، في محاولة من الشاعر للاقتراب من أبناء المجتمع الذي يعيش فيه. ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لغوي بالمعنى الخاص الضيق. وعاد الشاعر الإحيائي إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التي كانت سائدة في عصور الازدهار اللغوي والأدبي.

ولم تكن جناية عصور الانحطاط ـ والعصر العثماني على وجه الخصوص ـ قاصرة على لغة الشعر وجعلها لغة ركيكة أو لغة وسطا بين العامية والفصحى. وإنما تعدت اللغة الى المعنى والى الخيال الشعري وساعدت على إبعاد العربي عن الشعر وعن لغته

وتفكيره وأسلوبه. ومكن لتلك الجناية أن اللغة العربية الفصحى لا يرضعها الطفل العربي صغيراً ولا يتدرب على أساليبها طفلاً وصبياً. ونتيجة لذلك كان لا بد أن تسوء حالة اللغة. ومن ثم تسوء حالة الأدب. ولا عجب بعد ذلك أن تسوء وتتشوه أساليب التفكير العقلي. وعلى ضوء هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر الحقيقي. ذلك لأن الشاعر الأصيل هو الذي يمتلك ـ في كل عصر ـ ناصية لغته في أحدث ما وصلت اليه من دلالات. ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر الذي يمتلك طاقة إبداعية ووعياً لغويا، يمكنه من مسح غبار الزمن عن وجه اللغة وتنقيتها دلالياً من صدأ الاستعمال المتكرر.

وتجديد اللغة لا يعني الخروج على قواعدها وأصولها، ولا يعني تحطيم التركيب المنطقي او الدلالي، وإنما يعني أن لا تنفصل اللغة عن حياة صاحبها، عن عصره وعن تجاربه، بل لا بد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره لا ظلال أي عصر من العصور، كما سنحاول تبيين ذلك فيما بعد. وترتيباً على ذلك فإن كل لفظة ينبغي ان ترتبط بعصر الشاعر، وأن تأخذ لون هذا العصر وصورته ومعناه، وليس هناك مواصفات سحرية، أو قواعد جاهزة لأساليب هذا الاستخدام، وليس هناك أيضاً ما يسمى لغة شعرية ولغة غير شعرية، وإنما لغة كل شاعر حقيقي صيغة حميمة بينه وبين الواقع الذي يتعايش معه ويلتحم به، وبعبارة أخرى هي صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجي.

ومن خلال التتبع العابر لتجربة اللغة عند الشاعرين ـ شوقي وحافظ ـ نجد أنهما على مدى ما بينهما من تفاوت في الثقافة والموهبة يستخدمان لغة قاموسية مشتركة، هي لغة الشعر العربي الموروث، ومفرداتها لا تنطوي على قدر لافت من التجديد، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الماضي بالحاضر لا تخلو من محاولة جريئة ومن تمهيد خطير للتجديد. ولا نستطيع أن نتبين أهمية دور الشاعرين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور اللغوي الإحيائي في من أتى بعدهم من الشعراء، سواء شعراء المدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية.

وهنا يأتي دور توضيح أو تبيين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة، حياتنا نحن لا حياة غيرنا من الناس في أي عصر من العصور، وهي ـ كما سنرى ـ لغة العصر، لغة الرؤ يا، والتجربة، وهي تختلف عن اللغة القاموسية الجزلة، وعن اللغة

الرومانسية الهامسة المجنحة المشحونة بالتأنق والألوان الزاهية. المقطع القصير التالي من قصيدة للشاعر سعدي يوسف:

للفتى «بيسان» غنينا
وصلينا،
وقدمنا نذور الفقر والتنظيم
قدمنا الجذور المرة الأولى،
وقدمنا الثمر.

كل الكلمات في هذا المقطع عربية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر، أو بتعبير آخر ظلال الكلمات في هذا المقطع هي ظلال عصرنا نحن، و«بيسان» التي يتحدث عنها بالكلمات بظلالها المعاصرة هي قرية فلسطينية اغتصبها العدو الصهيوني، فصارت فتى فلسطينياً مقاتلاً، أو أنها صارت رمزاً للفتى الفلسطيني. والغناء والصلاة والنذور رمز للتضحيات، أما الجذور المرة فهي المحاولات الفاشلة التي تسبق المحاولات الناجحة وتسبق الثمر الناضج. هذا ما نقصده تماماً باللغة الجديدة، وهي ـ كما لاحظنا ـ لغة متوترة متوقدة يتناولها الشاعر ـ إذا جاز التعبير ـ وهي في حالة توقد، ويظل يشكل منها تجربته ابتداء وعلى غير مثال مسبوق، واللغة في مثل هذا الشعر كالمرأة في حياة الشعراء ليست واحدة ولا يمكن أن تكون كذلك، وفي نفس الوقت هي امرأة واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل.

ولكي نتبين الفارق ـ كما أسلفنا القول ـ بين لغة القصيدة الجديدة ولغة القصيدة الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعري لأحد الشاعرين، وليكن للشاعر حافظ ابراهيم حيث تقترب لغته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء وتكاد تجعل منه نسخة منهم، بالرغم من فارق الزمن الذي يكاد يزيد على ألف عام. ولكن يبدو أنه من الضروري ـ قبل إيراد النص ـ أن نشير الى ان قدراً غير قليل من الغلو والمكابرة سوف يدمغ هذه الملاحظات إن لم نؤكد معها حقيقة موضوعية لا ينبغي أن تكون خافية عن وعي الدارس على الأقل، وهي أن الشاعرين شوقي وحافظ، وشعراء آخرين من الجيل الذي ظهر بعدهما، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سبعة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبي واللغوي، وصلت خلالها اللغة العربية الى درجة من الانطفاء،

ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع، وغير قادرة على التعبير عن أشواق الانسان وحنينه الى آفاق جديدة متقدمة.

والآن إلى النص الموعود به من شعر حافظ بلغته القاموسية التراثية، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية، وهو جزء من قصيدة يرثي بها الشاعر صديقه المرحوم قاسم أمين:

لله درك كنت من رجل	لو أمهلتك غوائل الأجل
خلق كأنفاس الرياض إذا	أسحرن غِبَّ العارض الهطل
وشمائل لو أنها مُزجت	بطبائع الأيام لم تحل
جمُّ المحامد غير متهم	جم التواضع غير مبتذل
يا دولة الأخلاق رافلة	من قاسم في أبهج الحلل
كيف انطويت به على عجل	أكذا تكون مصارع الدول
يا طالعا للشرق لج به	نحس النحوس فقرٌّ في (زحل)
هلا وصلت سُراك منتقلاً	علَّ السعود تكون في النُّقل
مالي أرى الأحداث حالية	وأرى ربوع النيل في عطل
فإذا الكنانة أطلعت رجلاً	طاح القضاء بذلك الرجل
أو كلما أرسلت مرثية	من أدمعي في إثر مرتحل
هاجت بي الأخرى دفين أسى	فوصلت بين مدامع المقل
إنْ خانني فيها فجعت به	شعري فهذا الدمع يشفع لي
ولقد أقول وما يطالبني	عند البديهة قول مرتجل:
يا مرسل الأمثال يضربها	قد عزَّ بعدك مرسل المثل
يا رائش الآراء صائبة	يرمي بهن مقاتل الخطل
لله آراء شأوْتَ بها	في الخالدين نوابغ الأُول[١٥]

ما الذي يمكن للباحث أن يجده في معجم هذا الجزء من القصيدة من مفردات غير تاريخية وغير قاموسية، هل يستطيع أن يعثر على مفردة واحدة تنبض بدلالة معاصرة أو تركيباً لغوياً يعطي للغة إيحاء مغايراً لما أعطته لغة البحتري والشريف الرضي. وربما

كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اختلاجاً بالايحاءات المدهشة من هذه اللغة القاموسية الباردة الجامدة المنقولة من الكتب كما تنقل الأحجار القديمة من المباني المتهدمة لتستخدم في إقامة مبان أخرى. حقاً إن الاستخدام الشعري للقاموس اللغوي هو ما يفرق بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير، وما يفرق بين الشاعر وغير الشاعر، فالاستخدام الشعري يخلع على اللغة إحساساً نابضاً بالحيوية ويعطيها ظلالاً لم تكن لها من قبل.

أولية التجديد في الصورة الشعرية:

الفن في مفهومه العام ـ قديماً كان أو حديثاً ـ هو تصوير الحياة المادية والشعورية. فالرسام يصور بالألوان، والمثال بالحجر، والشاعر يصور بالكلمات. والشعر في أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة، والصور الشعرية هي جوهر التعبير الفني في القصيدة العربية. ولم يبتعد التعريف الحديث للصورة الشعرية كثيراً عن تعريف القدماء. وبالرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية او «الصورة الفنية» مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير اليها المصطلح قديم، يرجع الى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي. «قد لا تجد المصطلح ـ بهذه الصياغة الحديثة ـ في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام. إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر. قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير ـ بالتالي ـ مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه»(١٦).

ومثل هذه الشهادة دلالة على التواصل والتأثير المتبادل بين الماضي والحاضر، وفقا لشروط المعادلة الوجودية القائمة على التعديل المستمر في الوجود المستمر. ولأن عصور الانحطاط تعطل طاقة التعبير والتعديل فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطوراً وقبولاً للتعديل المستمر من نظريات بعض المعاصرين، يكفي أن نعرف أن عدداً من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعمق من مجرد الوزن والقافية، وأن الصورة الشعرية، او ما نطلق عليها نحن هذه التسمية او المصطلح، قد كانت أهم

العناصر التي تجعل الشعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم ينسجموا مع مثل هذه النظرية فقد ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة ، أو مفقودة تماماً ، كما هو الأمر عند حافظ ابراهيم الذي لم يبرح مناخ الشعر العربي القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعبثاً يحاول الدارس البحث في شعر حافظ عن صورة تختلف في تركيبها عن تركيب الصورة كما هي عند شعراء العصر العباسي على أحسن الأحوال ، بعكس شوقي الذي يشاطره الاهتمام بالصورة والفكرة وبالمعاني المنظومة والتراكيب التقليدية إلا أنه حاول التمرد في بعض الأبيات وفي بعض المقاطع ، سيما حين كان يسترجع في ذاكرته كثيراً من الصور الشعرية الموروثة لأبي تمام ، او المتنبي وابن زيدون وأضاربهم . وحين كان يتأمل الصورة الشعرية في الأدب الفرنسي الذي عاشره حقبة من الزمن ، ومن هذا التأثر المزدوج خرج جديد شوقي واستطاع أن يأتي ببعض الصور غير المألوفة ، وأن يقترب ـ في بعض التجارب الرومانسية القليلة ـ من المناخ الجديد كما في قصيدة أنس الوجود :

أيها المنتحي بأسوان دارا ... كالثريا تريد أن تنقضا
اخلع النعل، واخفض الطرف واخشع ... «لا تحاول من آية الدهر غضا
قف بتلك القصور في اليم غرقى ... ممسكاً بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضاً ... سابحات به وأبدين بضّا
مشرفات على الزوال وكانت ... مشرفات على الكواكب نهضا
شاب من حولها الزمان وشابت ... وشباب الفنون ما زال غضا
رب نقش كأنما نفض الصا ... نع منه اليدين بالأمس نفضا
ودهان كلامع الزيت مرت ... أعصر بالسراج والزيت وضا
وخطوط كأنها هدب ريم ... حسنت صنعة وطولا وعرضا
وضحايا تكاد تمشي وترعى ... لو أصابت من قدرة الله نبضا[١٧]

إن هذا المقطع من قصيدة «أنس الوجود» يؤكد قدرة شوقي على ابتداع الصورة الجزئية التي تتلاحق وتتنامى لكي تشكل الصورة الكلية، لكن هذا المقطع يكاد يبدو يتيماً في سياق القصائد التي يتكون منها ديوان شوقي، وباستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوقي لم يحاول استغلال هذه القدرة، ربما لميله نحو التقليد والمحاكاة، وربما لخوفه من الاقتراب من العوالم الشعرية غير المألوفة. ولهذا فقد كان شوقي الشاعر العربي

الوحيد بين شعراء عصره الذي حاول إخفاء قدرته على التحديث، وحاول عامداً الهروب الى البداوة لغة وصوراً وأحياناً في الموضوعات، وكان الشاعر العربي الوحيد أيضاً الذي وجد صعوبة في لجم تمرده على القديم. ومنذ كان طالباً في فرنسا وهو يكبح جماح عواطفه المنطلقة نحو التجديد ليظل قديماً يسترجع رواسم الأقدمين، ويستخدم معاييرهم اللفظية والبلاغية ويقلدهم في بناء الصورة الشعرية. ولو قد ترك موهبته العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين الحقيقيين في الشعر شكلاً ومضموناً ولما أفرغ طاقته العظيمة في تقليد القدماء ومحاكاتهم والنسج على منوالهم، لكي يثبت لمعاصريه أنه شاعر محافظ يخرج من بين كتب التراث، ولا يجيء من باريس، أو من صفحات فيكتور هيجو ولامارتين ولافونتين. وقد حاول شوقي ضيف أن يجد مبرراً في اتجاه شوقي نحو هذا المنحى عندما دافع عن المعارضات في شعره، وقد اعتبرها مجرد «نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عني عناية شديدة بدرس الشعر العربي وعيونه التي سبقته. وهو درس انتهى به الى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه في أكثر مبارياته، إن لم يكن فيها جميعاً، فقد تلقى أصول الصياغة العربية في الشعر، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي. فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية»[١٨].

إن هذا التبرير يصح لو أن شوقي قد قصر اهتمامه على المعارضات في فترة الدرس والإعداد وفي بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن يحذق أصول الشعر العربي القديم، ولكي يتجاوز أساليب الماضي إلى الحاضر ومن ثمة الى المستقبل، لكنه ظل مرتبطاً بالنموذج القديم أو المثال السابق، يحاكيه معارضاً أو مقلداً، حتى أفسد عليه هذا النهج قدرته الفائقة على التجديد، في مجالات كثيرة، ومنها مجال الصورة الشعرية، حيث اقترب معها الشاعر من مناخ قصيدة العصر كما في المقطع السابق، وكما في أبيات تتناثر في بعض القصائد، ومنها هذان البيتان من قصيدة رثاء لسعد زغلول:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ... فانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتني في الركب لما أفلت ... «يوشع» همت فنادى فثناها

إن الصورة هنا، في هذين البيتين تقترب من مجال القدرة على خلق الإحساس المعادل، والإيحاء الذي يخلقه اسم «يوشع» ذلك النبي المحارب الذي أوقف الشمس عن

المغيب حتى يتمكن جيشه نهائياً من سحق الأعداء وتدميرهم، وهو نفس المعادل الرمزي تقريباً الذي حاول الشاعر أن يتمثله في صورته الشعرية حين تمنى ان يصبح «يوشعاً» وأن يوقف الشمس أو سعد زغلول عن المغيب، حتى تستكمل تلك الشمس مهمتها في تحرير الأرض ودحر الأعداء الغزاة. ومثل هذه الصورة المتجددة والمتناثرة في قصائد شوقي كثيرة، لكن القليل منها فقط هو الذي ينبض بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد.

أولية التجديد في الشكل:

لم يعرف العرب - إلى عصر شوقي - ما يعرف الآن بقضية المحتوى والشكل بمفهومها الحديث، وإن كانوا قد عرفوا ما يقرب منها، ابتداء من مصطلح «اللفظ والمعنى» عند الجاحظ إلى مصطلح «النظم» عند الجرجاني، وهي قضايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد الى قضية القالب والفكرة، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التي يعبر عنها هذا الأسلوب.

ولا أظن أن أحداً بعد كل الجدل الذي دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير الى موضوع الفصل إلا في مثل هذا المجال النقدي الذي يحاول توضيح معنى جديد أو قديم في إنتاج شاعر ما أو روائي ما؛ فالعمل الأدبي - شعراً كان أو قصة أو مسرحية - يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لا يمكن تمزيقها أو النظر إليها مفتتة متباعدة، وكل عنصر منها يندمج في الآخر ويتحلل فيه، ويخلق معه كياناً جديداً موحداً له خصائصه وملامحه وأبعاده.

والشكل الذي يتحدد مع محتواه ويتغير بتغيُّره مع كل تجدد يصيب الحياة هو دون شك أوضح ألوان التجديد في الأدب، لأن التجديد في الموضوعات يختفي في قوالبه القديمة، ولا تظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد. وقد أدرك كل من شوقي وحافظ - على اختلاف في درجات هذا الإدراك - أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد، وحاول كل منهما - كما رأينا - التجديد في موضوعات الشعر، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منظورة. وكان شوقي قد حاول الخروج على القصيدة الغنائية، وبدأ في وضع الخطوات الأولى في بنية المسرح العربي الشعري.

وقد حاول حافظ أن ينافس نظيره في ما ذهب إليه من أساليب التجديد في الشكل

الشعري، فكتب أو نظم ما دعاه بـ «منظومة» تمثيلية، استوحاها من ضرب الأسطول الايطالي لمدينة بيروت انتقاماً من الأتراك، وكان ذلك عام ١٩١٢. ويشير حافظ في تقديم المنظومة الى أنه «قد فرض هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت، وزوج له اسمها «ليلى» ورجل عربي. وبين هؤلا الثلاثة تجري حوادث المنظومة. وإذا كان مسرح شوقي الشعري يبعد كثيراً عن مفهوم المسرح الشعري الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التي كتبها حافظ تبتعد عن مسرح شوقي بنفس المسافة التي يبتعد بها مسرح الأخير عن أسلوب المسرح. وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ:

ليلى:

إني أرى من بعيد   جماعة مقبلينا
لعل فيهم نصيراً   لعل فيهم معينا

العربي:

هون عليك تماسك   إني سمعت أنينا
أظن هذا جريحاً   يشكو الأسى أو طعينا
بالله ماذا دهاه   يا هذه خبرينا

ليلى:

لقد دهته المنايا   من غارة الخائنينا
صبوا علينا الرزايا   لم يتقوا الله فينا
فخففوا من أذاه   إن كنتم فاعلينا

العربي:

لا تياسي، وتجلّد   أراك شهماً ركينا
أبشر فإنك ناج   واصبر مع الصابرينا

الطبيب:

أوّاه! إني أراه   بالموت أمسى رهينا
جراحه بالغات   تعيي الطبيب الفطينا
وعن قريب سيقضي   غضّ الشباب حزينا[١٩]

وقد انتهت التمثيلية المنظومة بوفاة الجريح، وكانت - كما يبدو - المحاولة الأولى والأخيرة لحافظ ابراهيم في مجال المسرح وفي مجال التجديد في شكل القصيدة العربية. أما شوقي فقد كانت تجربته أوسع في مجال الشعر المسرحي، وكان أول رائد يقود حركة تجديدية في الشعر العربي جعلته قادراً على استيعاب الأسلوب الشعري المعاصر الخارج على القصيدة الغنائية المفردة الصوت، ولم يكتف بشعر الحكاية أو الأقصوصة القائم على السرد، لكنه مضى إلى أبعد من ذلك، إلى إدخال لغة الحوار وإلى استخدام المونولوج. وإذا كان شوقي قد فشل في امتلاك وعي تام بالمسرح، وعجز عن فهم جوهر الدراما فإنه بمسرحياته السبع قد أثبت صدقه في النزوع الى التجديد، وكان رائد هذا النوع من التجديد في الشعر العربي.

ولم يقتصر جهد شوقي التجديدي - في مجال الشكل - على الخروج بالقصيدة العربية من مجال الغنائية والصوت المفرد، وإنما حاول في مسرحه الشعري بخاصة أن يزاوج بين البحور، وأن يفيد من مجزوءاتها فائدة حققت بعض التغييرات الشكلية، مما دفع ببعض النقاد الى القول بأنه قد «جاء بأوزان جديدة لا عهد للعروضيين بها»(٢٠).

ومن ذلك قوله في مسرحية مجنون ليلى:

زياد ما ذاق قيس ولا هما
إلام يا قيس لا تطبخ السما

ومن المسرحية ذاتها:

هلا هلا هيا اطوي الفلا طيا
وقربي الحيا للنازح الصب

وفي مسرحية مصرع كليوباترا:

ملكتي دعي هذه الفكر
جند رومة يعبد البدر
في سبيلها يركب الغرر

وسواء كان هذا الاتجاه تجديداً في الأوزان وخروجاً على بحور الخليل ومجزوءاتها، كما ذهب الى ذلك الدكتور طبانة، أو أنه لا يعدو مجرد تصرف ماهر في حدود البحور الموروثة

واستغلال جيد يعتمد على التفاعيل الأساسية لكـل من بحري البسيط والمتـدارك، فإن الشاعر الكبير قد استطاع أن يجعل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل من التجديد في الشكل، وأن يطوعها لتكون قادرة على تمثل روح المسرح، بما تقدمه من مادة درامية أولية لا تخلو من الجهد والمعاناة ولا تخلو من قدر من الجودة.

هوامش

(١) رفاعة الطهطاوي: تخليص الإبريز، ص ٧.
(٢) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الكاتب العربي، ص ٢٢.
(٣) طه حسين: حافظ وشوقي، المؤلفات الكاملة القسم الأدبي - دار الكتاب اللبناني ص ٤٩٣.
(٤) نفسه: ٤٩٥.
(٥) أحمد الحوفي في كتاب عنوانه (وطنية شوقي) ولسامي الكيالي كتاب (صدر عن سلسلة (إقرأ) عنوانه (شاعر الشعب) وهما مليئان بالاسراف في الثناء.
(٦) طه حسين ص ٥٠١.
(٧) نفسه: ص ٥٠٤.
(٨) نفسه: ص ٥٠٩.
(٩) عباس محمود العقاد: الديوان، ص ٩٠ مطابع دار الشعب القاهرة.
(١٠) ديوان حافظ ابراهيم ص ١١٩، دار العودة بيروت.
(١١) نفسه: ص ١٠١.
(١٢) شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٨٧، دار المعارف بمصر ط ٢.
(١٣) ديوان حافظ ابراهيم: ص ٢٧٩.
(١٤) ديوان شوقي: ص ١٧ دار الكاتب العربي بيروت.
(١٥) ديوان حافظ: ص ١٥٦ الجزء الثاني.
(١٦) جابر عصفور: الصورة الفنية ص ٥ المقدمة، دار المعارف بمصر.
(١٧) ديوان شوقي: ص ٥٧.
(١٨) شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٨٠.
(١٩) ديوان حافظ ابراهيم: الجزء الثاني ص ٧٣.
(٢٠) بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ص ٢٨١.

طه حسين
والشك على الطريقة الأزهرية

- ١ -

لم يكن هذا المقال تحية اليه في ذكراه الثامنة ، ولن يكون دفاعا عنه ضد الاتهامات الباطلة الكثيرة ، ولا دفاعا عن صمت تلاميذه المنتشرين على طول الساحة العربية إزاء الهجوم الذي يكال لأستاذهم العميد . لكنه محاولة متواضعة للدفاع عن العقل العربي ، والضمير العربي ، وعن بوادر النهضة الفكرية والثقافية ، عن ذلك الرجاء الذي كاد يقترب ثم ابتعد ، ويوشك الآن على الانطفاء .

وبادئ ذي بدء تجدر الإشارة الى ان طه حسين ليس المستهدف الوحيد في حملة الافتراء والكيد الأخيرة ، فالحملة تستهدف كل أقطاب الفكر العربي الإسلامي ، وكل المستنيرين في الوطن العربي ابتداء من أبي ذر الغفاري في عصر الرسول عليه الصلاة والسلام وقوفا عند آخر كاتب أو صاحب رأي يرفض ان يتقدم الى حملة « صكوك الغفران الجدد » لكي يمنحوا كتاباته صك الاعتراف ، وحق الانتماء الى دائرة الكتابات الإسلامية . وعندما يكون الجانب الحي والمشرق من الفكر الإسلامي القديم منه والحديث ، وعندما يصير جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده ورشيد رضا وبقية مدرسة التنوير والإحياء في الفكر الإسلامي المعاصر ـ عندما يكون كل هؤلاء مدانين ومحاصرين في قفص الاتهام ، فكيف يستطيع كاتب ما ، ان يدافع عن طه حسين ، ذلك

الكاتب الأزهري المتمرد الذي شاعت من حوله الأقاويل ، ورماه خصومه بأشنع النعوت وأحط الألقاب .

بين الاختلاف والخلاف :

وحتى نفهم طه حسين الأزهري الذي استبدل الطربوش بالعمامة ، والقبعة بالطربوش ، ثم استغنى عن أغطية الرأس مفضلا عليها جميعا الشعر الأبيض ، ينبغي أن نقرأ كل مرحلة من مراحل حياته وننظر الى تفاصيلها المتغيرة بموضوعية ، وحبذا لو تمكنا أن ننظر اليها من خلال المقارنة الهادفة والأمينة الى مراحل حياة مشاهير المتمردين الأزهريين الذين سبقوه بمئات السنين وإلى غيرهم من المتمردين في إطار الفكر الإسلامي ، وفي مقدمتهم أحب الشعراء اليه وأقربهم الى نفسه أبو العلاء المعري ، أكثر المتمردين الإسلاميين حدة وأشهرهم صوتا وأقواهم حجة . فلم يكن طه حسين وإن لبس القبعة إن أن كان قد لبسها ـ حينا من الزمن ، لم يكن إلا متمرداً إسلامياً أزهريا ، تكونت جذوره الفكرية في الأزهر الشريف ، ونمت وكسبت شكلها الاجتماعي والنفسي واللغوي في أروقة الأزهر وفي حلقات مشايخه المتصارعين مذهبا والمختلفين لغة وأسلوبا ، والمحافظين جميعا على أن يظل الأزهر منارة إسلامية تهدي وتنشر الإيمان والفهم الصحيح ، وتضع الاتجاهات المتصارعة تحت راية الإسلام الذي جمع في إطاره العقلاني الرافض للكهانة كل أصناف الصراع الحيوي الخصب .

كما تجدر الإشارة بعد ذلك ، إلى أن الاختلاف في الإسلام ـ وليس الخلاف ـ رحمة ، وهو رحمة ، لأنه من عناصر الحياة ، ولأنه يخلق التنوع ، ويقود الى الابتكار ، ويمنع الاضطهاد والقسر .

لذلك كله وفي ضوء هذه الحيثيات الموضوعية ، فإن من حق خصوم طه حسين ان يتصوروه كما يشاءون ، ملحداً ومبشراً فرنسيا ، وماركسياً ، ومتمرداً هادماً ، ومن حق أنصاره ان يتصوره ايضا كما يشاءون ، مفكراً إسلامياً مستنيراً ، وعالماً ازهرياً متمرداً ، ومن حقهم جميعا ان يتقبلوا أفكاره كلها أو بعضها ، وان يرفضوها كلها أو بعضها . إنما ليس من حق أحد ان يدعي الوصاية على الفكر الإسلامي او يسعى الى ان يصوغ هذا الفكر الواسع الرحب على شاكلة افكاره هو ، وفي حدود قدراته العقلية والنفسية . كما

انـه ليس من حق أحد ـ بـل لا يليق بأحـد ـ ان يختلق على مخـالفيه الـرأي من الأقوال والأفعال ، ما لم يقولوا وما لم يفعلوا ، كما حدث ويحدث ـ على سبيل المثال ـ في الكتابات الأخيرة التي تناولت آثـار طه حسـين وجهوده الفكـرية والثقـافية ، فقـد وصل الـزيف والتضليل في بعض تلك الكتابات الى درجة لا تسيء إلى طه حسين وحده وحسب وإنما تسيء كذلك الى الفكر العربي والضمير العربي ، وتشوه ـ ربما دون ان تدري ـ الحسنات القليلة المثلة في افكـار مرحلة النهـوض وتحويلهـا الى نقائص وعيـوب ينبغي الخلاص والبراءة من أصحابها .

ومن بين الاتهامات المبالغ فيها ، والمسئول عنها طه حسين، التهمة الثقيلة التالية (إذا كان هناك تخريب في الثقافة المصرية فان المسئول عن هذا التخريب هو طه حسين لأنـه بتشككه في الثقافة العربية قد أحدث نوعا من التفريغ في العقل العـربي) والذي أطلق دخان هذه التهمة استاد جليل وباحث يحترم قرا ءه ، ويحترمه قراؤه وهو الأستاذ محمود محمد شاكر . وهي تهمة تعطي لطه حسين من التأثير السلبي والخطورة السلبية أكثر مما تعطيه للاستعمار والصهيونية وقوى التخريب المختلفة ، وهي تمنح ذلك الشيخ الضرير قدرة خارقة لم تكن عفاريت الأسـاطير ، في القصص القديم، تمتلك بعضا منهـا . وفي تقديري ان مثل هذه المبالغات في القاء التهم ، وفي هدم الحسنات والسيئات معا ، هي التي تشكل بحـق نوعا من التفريغ في العقل العربي المعاصـر ، وتجعل القـارئ العربي الذي لم يعد يكتفي بتكوين معارفه الثقافية من قراءة ما يكتبه الأستاذ شاكـر وأمثالـه ، تجعله حائرا متشككا غير قادر على المقارنة بين فكر رافض لا يقوم على أساس من البحث والتمحيص وبين فكر رافض لا يتوقف عن الجدل حول أغلب الأفكار المطروحة من قبل العصر . بين الـدعوة الى الغـربة الـروحية والعقليـة ، وبين الاكتفـاء بالخـواء الروحي والعقلي .

كان متمردا . . وأزهريا :

لقد كان طه حسين زميلا ازهريا للأستاذ شاكر ، سبقه الى ذلك المعهد العتيد وتعلم على مشايخه الأجلاء اساليب الحوار وطرائق الرفض والقبول ، وكانت ظروفه الاجتماعية وتكوينه النفسي يهيئانه لغير ما تهيأ له الأستاذ شاكر . وقد كان الأزهر ـ منذ بدء ظهوره ـ منارة علمية وجامعة للفكـر الإسلامي بـاجتهاداتـه المختلفة التي عبـرت عنها المـذاهب

والآراء المتصارعة في إطار الدين الواحد . لم يكن مؤسسة دينية تعد القساوسة والمبشرين ، وإنما كان جامعة تصقل العقول وتنير الأذهان وترفع من اللغة والآداب والعلوم . وقد أثبت تاريخ الأزهر ان ليس في الإسلام مؤسسة دينية كتلك التي كانت في المسيحية . وذلك لسبب واحد ، هو ان الإسلام قد ساوى بين معتنقيه ولم يعط لأحد منهم حق الغفران او منع الغفران عن الآخرين، فليس في الإسلام كهنوت ولا مجلس كنسي ، وسلطة الفقهاء في الإسلام سلطة دنيوية لا دينية . يقول الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده (وليس يجب على المسلم أن يأخذ عقيدته او يتلقى أصول ما يعمل به من أحد إلا من كتاب الله ومن كلام رسوله ، بدون توسيط أحد من سلف ولا خلف فليس في الإسلام ما يسمى عند قوم بالسلطة الدينية بوجه من الوجوه) (الشيخ محمد عبده : الأعمال الكاملة ، ص ٢٨٦) .

لم يقل هذا الكلام طه حسين ، ولا غيره من الأفندية ، اصحاب الطرابيش او القبعات ، وإنما قاله شيخ الأزهر نفسه ، وهو شيخ خرج من الأزهر وتلقى دراسته في نفس الأروقة التي أخرجت طه حسين وعلمته التمرد العقلي ورفض كل ما يتنافى مع كتاب الله ، وقد تردد الصبي الضرير الذي أصبح بعد ذلك الشيخ طه ، على رواق الشيخ محمد عبده وحضر جانبا من درسه واستقى بعضا من تمرده الذي بدأ ازهريا واستمر ازهريا من ذلك الشيخ الذي أطلق عليه علماء عصره على اختلاف اتجاهاتهم لقب « الإمام » تقديرا لعلمه وإعترافاً بمواقفه التجديدية التي كانت بمثابة المؤشر الذي لا يخطىء الى عبور عتبة العصر الحديث .

نعم ، كان طه حسين متمردا ، ولكنه كان متمردا ازهريا ، وفي تمرده من فضائل الأزهر الشريف الكثير جدا ، وفي نقده اللغوي والبياني والتاريخي ما يذكر بمنهج الأقدمين ، وما يؤكد بأنه كان مستوعبا لأرفع ما بلغته الثقافة العربية في عصور الازدهار ، وانه كان على إلمام واسع وشامل بعلوم الحديث والفقه والأدب والشعر والتاريخ ، وأنه لم يكن أقل من بقية زملائه الأزهريين اسرافاً في الخوض في قضايا النحو والصرف وعلم البيان . وكل هذه الملاحظات العابرة تؤكد أزهريته وتشير الى ما كان له من ثقافة عربية أصيلة ممتدة الجذور ، وتخرج بعد ذلك بنتيجة منطقية محصلتها تقول ان الجامعة المصرية ، وان باريس والسربون لم تقدم لطه حسين الأزهري سوى صقل

معلوماته وتدريبه الى ارتياد اساليب البحث العلمي والمنهج الموضوعي الذي لم يخرج كثيرا عن منهج الأقدمين وان كان بحكم ثقافة العصر قد أضاف اليه قدرا من التركيز على ملامح البيئة الاجتماعية والسياسية . وفي دراسته للشعر الجاهلي ، ثم في دراساته لشعراء العصر الإسلامي والعصرين الأموي والعباسي ـ فيها جميعا صوت الناقد العربي القديم وصورة ما خلفه الأقدمون من أصول لغوية ومن مناهج لغوية ونقدية .

وتلك الملاحظة تجرنا بالضرورة الى مناقشة وجيزة للاتهامات الخطيرة التي لاحقت طه حسين والى المعركة التي دارت من حول كتاب (في الشعر الجاهلي) والتي ساعدت طه حسين ـ كما سنرى ـ على إشاعتها والتمهيد لها بما زعمه من تأثره بالمنهج الديكارتي . ونحن نزعم ـ منذ البداية ـ ان طه حسين في كل ما ذهب اليه من آراء في هذا الكتاب لم يكن إلا ناقداً عربياً أزهريا ، وان ذلك الكتاب ، وهو أخطر كتبه على الإطلاق وأحفلها بالتمرد والإثارة ، هو أقرب كتبه الى المنهج الازهري وأشدها ارتباطاً بالأساليب الأزهرية القائمة على « الفنقلة » وتقليب الآراء على وجوهها المختلفة ، كما انه ايضا اوضح كتبه تأثرا بالنقاد العرب الأقدمين الذين شككوا في كل شيء ووضعوا أسس العقلانية في الدراسات الأدبية ، سيما في نقد الشعر بخاصة .

مدرسة الشك :

ولعل محمد بن سلام الجمحي يشكل المدرسة الأولى التي تلقى عنها طه حسين أساليب الشك وأخبار الانتحال الشعري . فقد ردد الأخير عن الأول كل ما ذهب اليه من آراء إنكارية ، ومن آراء تثير الشك في الوجود الحقيقي لكثير من الشعر والشعراء . ولم يزد طه حسين على ما ذهب اليه ذلك الناقد القديم وغيره من النقاد القدماء الذين شايعوه في طريقه سوى التوسيع في الشرح والتركيز على مواطن الإثارة . أما ما عدا ذلك فإن آراءه في ا لانتحال وثيقة الصلة بآراء ابن سلام الجمحي ، ومن يرد ان يستزيد في هذا المجال فليقرأ كتاب (طبقات الشعراء) لابن سلام . وحينئذ ربما يطمئن الى ازهرية طه حسين وإلى أن جذور تمرده عربية إسلامية وليست ديكارتيه فرنسية . أما ما زعمه لنا طه حسين نفسه ، وما ردده بعد ذلك بعض النقاد من انه قد اصطنع اسلوب المنهج الديكارتي القائم على الشك ففيه من المبالغة والظهور بمظهر الأخذ بأساليب البحث العلمي الحديث ما لا يقل عن مبالغة الخصوم ، وهو ما يتناقض مع معظم كتابات طه

حسين ، وما يتناقض مع فكره الانتقائي اليقيني الذي لم يصاحبه الشك إلا مرة واحدة في كتاب (الشعر الجاهلي) وعاد بعده يقينا يتعامل مع التراث ومع التاريخ الأدبي بروح الأزهري الأقرب في كتاباته وآرائه الى المنهج المحافظ منه الى النهج المتمرد .

ان دكارتية طه حسين المزعومة إشاعة صدرت عنه اولا ، فقد أثبت في أكثر من مكان من كتاباته انه اصطنع المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت ، وفي كلمة اصطنع قدر كبير من التواضع ،فلم يقل ـ مثلا ـ انه التزم ، ومع ذلك تبقى كلمة اصطنع موضع شك حين نقارن بين المنهجين . ويستطيع القارئ غير المتخصص فضلاً عن القارئ المتخصص ان يدرك ان بين منهج ديكارت ومنهج طه حسين بونا شاسعا . منهج الأول فلسفي ومنهج الآخر ادبي صرف ، شك الأول وسيلة لليقين وشك الآخر وسيلة للإنكار . كان ديكارت فيلسوفا شغلته قضايا الجوهر والبحث عن الكائن الوحيد ، وحقيقة الذات والوجود المستقل عن الذات وغيرها من القضايا الفلسفية التي لم يشر اليها طه حسين لا من قريب ولا من بعيد فيما كتب من كتابات ، وهذا لا يعني ان طه حسين لم يقرأ ديكارت او لم يقرأ عنه ، لكن الذي لا مراء فيه انه لم يتأثر بفكره او منهجه بنفس الدرجة التي تأثر بها بمناهج الكتاب والمفكرين الإسلاميين الذين قرأ لهم وعنهم في الأزهر عندما كان طالبا يعب العلوم التقليدية بنهم عظيم ، ويمكن القول بعد ذلك ان شك ديكارت كان منصبا على القضايا العقلية بينما كان شك طه حسين منصبا على القضايا النقلية وعلى الأمور المتعلقة بالشعر والأدب ، وإذا كان الأخير قد اقترب من الدين فإنما في مجال اقتراب الدين نفسه من الأدب ، وفي حدود لا تثبت كفرا ، ولا تفيد إنكارا .

ومن كل ما تقدم نرى ان شك طه حسين قد كان كما اسفلنا القول شكا ازهريا ، بمعنى انه نشأ عن دراسته الأزهرية ، وإذا كانت الجامعة او السوروبون قد صنعا شيئا فانما ذلك الشيء هو صقل العقل المتمرد الشاك وجعله أكثر معاصرة ولينا ، وهو بهذا المفهوم لا يصبح شك ديكارت وإنما شك ابن سلام الجمحي ، وشك الجاحظ ، وقد كان طه حسين لصيقا بآثاره ، وهو شك ابي العلاء المعري ، وقد كان اهم اساتذة طه حسين وأقربهم الى نفسه وأكثرهم تأثيراً على عاطفته ، ويمكن القول بأن المعري قد كان بالنسبة له المثل الأعلى، وقد منعه روح العصر ووسائله المختلفة من ان يصوغ حياته بعد ان صاغ نفسيته على غرار حياة ذلك الشاعر المفكر الشاك القلق الرافض . ثم لماذا بعد

هذا وذاك لا يكزن شك ابن خلدون الذي افتتن به طه حسين وشغل به نفسه طوال سنوات بقائه في باريس ، وقد نال بدراسته عنه درجة الدكتوراه من السوربون ، وابن خلدون ـ كما هو معروف ـ احد المؤسسين الأوائل لمنهج البحث في علم الاجتماع ، فضلا عن منهج البحث في علم التاريخ ، وهو منهج يقوم على دراسة القوانين الخاصة وتتبع القواعد المؤدية الى كشف الظواهر الاجتماعية والتاريخية ، وما يصدر عن ذلك من رغبة الى دراسة الشعراء تبعا لاختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم .

مخاطر الاتهامات الباطلة :

ولعل اولئك الذين يرمون طه حسين بتهمة التغريب والفرنسة لا يصنعون شيئا سوى انهم يتهمون انفسهم ، ويدينون ذكاءهم بالقصور عن فهم الماضي العربي الإسلامي وما وصل اليه المفكرون والنقاد والكتاب الإسلاميون من تطور في اساليب البحث العلمية القائمة على التحليل والنقد ، ومحاولة الوصول الى الكشف عن القوانين الاجتماعية والأدبية مما يجعل جهدهم العظيم جزءا لا يتجزأ من التجارب الإنسانية الفاعلة والمفيدة لكل البشر . ولست أدري ما الذي سيحدث اذا تحقق لدعاة النكوص من المتعصبين هدفهم في إنكار كل إبداع وتحطيم كل محاولة لإقامة منهج عربي إسلامي لدراسة الظواهر السياسية والاجتماعية والفنية والأدبية . ان كارثة دينية وقومية توشك حينئذ ان تنزل بالعرب وتحيلهم الى مجموعة رعاة في الصحراء ، تماما كما كانوا قبل الإسلام، وقبل القرآن، هذا الكتاب العظيم الذي لبى حاجة العقل الإنساني ودعا الى التفكير والتغيير ، والله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم .

ومن هنا فلا بد ان نتنبه الى مخاطر الاتهامات التي من شأنها ان تسحق طاقات الإبداع القادمة وان تشوه مظاهر الإبداع القائمة ، وأن نتنبه كذلك الى المزالق التي تجعل من كل المبدعين والمتمردين والداعين الى تغيير الأوضاع الجامدة خطرا داهما وشرا مستوردا . وأعود الى تكرار التساؤ ل السالف : وهو لماذا لا يكون ابن خلدون الذي حاول اعادة تنظيم التاريخ العربي وفقا لمنهجه القائم على ربط التاريخ بعلم ا لاجتماع قد ترك أثراً كبيرا في توجيه الطالب طه حسين وأغراه الى إعادة دراسة الأدب العربي ، او بالأصح الشعر العربي وتنظيم المقاييس النقدية بعيدا عن الأحكام العاطفية والآراء المضطربة . لقد تمرد ابن خلدون على اساليب المؤ رخين السابقين وعاب المنهج التقليدي في كتابة التاريخ والذي يقوم على السرد ونظام الحوليات ، وأنكر كثيرا من المسلمات في التاريخ

العربي ، واستخدم الاستقراء والتحليل والتركيب دون ان يذهب الى باريس او يتلقى دروسه في أي جامعة من جامعات الغرب ، واكتفى بما تلقّاه من علوم في الجامع عندما كان الجامع مدرسة للعلوم ، ومركزا إستراتيجيا لإعداد المسلمين للسلام والحرب ، وقبل ان يصبح محكمة للتفتيش ومكانا لسب المخالفين في الرأي ، والسائرين على دروب الاجتهاد .

ومن السهل إثبات الأسباب التي دعت طه حسين الى الإقبال على ابن خلدون وإعداد دراسة عنه ، وإن هذا الإقبال لم يأت عفوا او صدفة وإنما صدر عن رغبة عربية إسلامية في إيصال ما إنقطع من حوار عربي إسلامي مع أساليب البحث القائمة على الملاحظة والموضوعية . لقد كان المنهج هو ما ينقص الطالب العربي والإنسان العربي في بداية القرن العشرين ، وقد تكفل طه حسين من بين سائر الأساتذة والمتخصصين بان يقلب في أوراق العصور ، وفي الواقع المعاصر بحثا عن النهج الغائب وقد أفاد من معرفته بقواعد المنهج التاريخي عند ابن خلدون ، واصطنع هذه المعرفة في الدراسات الأدبية ، وحينما بدأ في تدريس تاريخ الأدب العربي في الجامعة المصرية ، لم يكن قد غاب عنه منهج ابن خلدون ، ولا طريقته الممحصه في دراسة ا لآراء والوقائع والأحداث التاريخية وفي مقدمته بخاصة ،وقد استلهم هذا المنهج في دراسة الشعر الجاهلي فكانت الكارثة التي جعلته يتراجع عن كل أحلامه ويقنع من الغنيمة بالإياب . .

لقد خاب مسعى طه حسين ، وأظهر العرب المعاصرون في مختلف أقطارهم من الحرص على سلامة الشعر الجاهلي ، ومن الخوف على المعلقات ما لم يظهروا من الحرص على احتلال القدس ،ومن الخوف على اوطانهم من الاحتلال . وقد تصدى علماء الأزهر الشريف لزميلهم المارق الذي سبق لهم ان حرموه من شهادة العالمية قبل ان يلتحق بالجامعة المصرية وقبل ان يذهب الى فرنسا ، وكان تصديهم العنيف لأفكار ذلك الزميل ولمنهجه « المستورد » يزيد كثيرا عن التصدي الذي كان ينبغي ان يواجه به استعماري خبيث يدعى « وليم كولككس » كان يكتب في مجلة الأزهر داعيا الى استبدال العامية المصرية باللغة العربية الفصحى ، لأن العامية لغة الشعب المصري بينما العربية لغة مستوردة قادمة من الصحراء وتتعارض مع احلام أبناء الشعب المصري في بناء حياة التقدم والتطور الانجليزيين !!

وليس غريبا ما حدث في العشرينات من هذا القرن ، وليس غريبا ايضا ما يحدث في الثمانينات من القرن نفسه ، فالشعوب عندما تسكن الى الجهل وتصبح كما قال المفكر الإسلامي مالك بن نبي ، (مأمناً دون كهرباء) أي فاقدا لكل ديناميكيته وحيويته ،عندما تصل الشعوب الى مثل هذا الحال فليس غريبا ابدا ان تحطم مصابيحها وتخلد الى الظلام والى النوم ، وإذا ما حاولت الأقلية إيقاظ الكثرة النائمة هبت الكثرة النائمة في وجه الأقلية وأوسعتها شتما وتشهيرا وأذى .

يقول الدكتور طه حسين معبرا عن هذه الحقيقة المؤلمة في الصفحات الأخيرة من كتابة « مرآة الإسلام » : (وما أظن المصريين نسوا جهاد جمال الدين الافغاني والشيخ محمد عبده ـ رحمهما الله ـ في هذا السبيل ، وما لقيا من السخط عليهما والمكر بهما ، والتنكر لمن ذهب مذهبهما او اختلف الى دروسهما . وليس لهذا مصدر إلا ان النائمين يكرهون اليقظة ، ويكرهون بالطبع من يدعوهم اليها ، كما ان الذين استراحوا الى الجمود لا يبغضون شيئا كما يبغضون الحركة والداعين اليها . ومع ذلك فقد نامت الأمة الإسلامية قرونا طوالا ، ولكنها حين استيقظ بعض الممتازين منها ودعوها الى اليقظة في إلحاح ، أتيح لها في الوقت القصير شيء لا بأس به من التنبه بل شيء لا بأس به من التقدم وان لم تزل بعيدة اشد البعد عن ان تكون جديرة بتاريخها الإسلامي البعيد) .

« مرآة الاسلام » ص ٣٥٩

لا اريد ان أكون متشائما فأنساق وراء محاولة جادة لإثبات ان ذلك الشيء الذي لا بأس به من التقد الذي تحدث عنه طه حسين قد اختفى ، وأن اليقظة المؤقتة قد عادت لتكون نوما عميقا تتخلله الأحلام المزعجة والشتائم البذيئة ، وتقطعه بين حين وآخر الدعوة الصارخة الى تكريس الجهل وحماية اصنامه وسدنته ، والقضاء على كل صوت يحاول ان يزعج النائمين او يستدرج عقولهم نحو التفكير .

ـ ٢ ـ

حاولت في الجزء الأول من هذا المقال الذي قد يرتقى الى مستوى الدراسة ، ان أضع ما يشبه المدخل الى فهم طه حسين ذلك الأزهري المتمرد ، ابن التراث العربي ، واحد الأعلام المستنيرين في الفكر العربي الحديث ، الذين اعادوا فتح الجسور بين هذا

الفكر وبقية الأفكار في العالم المعاصر .

وبالرغم من أن ما فعلته في هذا المدخل لا يكاد يخرج كثيرا عن تفسير الماء بالماء ، لأن ازهرية طه حسين ليست في موضع التشكيك او الجدل ، إلا أن هذا الجهد المتتبع للبديهيات لن يمر دون اعتراض قد يصل الى درجة الرفض ، لماذا ؟ ربما لأن عددا كبيرا من الناس لا يريدون وقد لا يستطيعون ان يغيروا آراءهم في الأشخاص والأشياء حتى وان كانت هذه الآراء قد تكونت عن طريق الروايات والإشاعات وليس عن طريق البحث والمعرفة الموضوعية . وهناك من سوف ينكر على هذه الدراسة ـ ان كانت كذلك ـ حسن النية ، وهذا الفريق من الناس قد لا يراها دفاعا مخلصا عن طه حسين المفترى عليه ، وإنما قد يراها تشكيكا في منهجه وفي ثقافته المعاصرة ، وقد يكون من مصلحة هذا الفريق أن يراه غربياً لا ازهريا ، ومنقولا من باريس او من اية عاصمة عربية أخرى لا عربيا مصريا طالعا من التراث العربي وخارجا من بين صفحات الأزهر الشريف ، ومستفيدا من ثقافة عصره ، شأنه في هذا شأن بقية المفكرين ومشاهير الكتاب العرب في كل العصور ، ومنهم ـ على سبيل المثال ـ الجاحظ الذي تثبت كتاباته انه افاد من الثقافتين اليونانية والسريانية ومن الثقافتين الفارسية والهندية . ومع ذلك فقد كان ـ وما يزال ـ كاتبا ومفكرا عربيا إسلاميا لم يتهمه احد في عصره أو بعد عصره بانه مستورد او منقول ، او ان قوة شيطانية قد صنعته واعدته للقضاء على التراث العربي الإسلامي ، وعلى الإسلام نفسه !!

التهمة الباطلة :

وكنت في الجزء الأول من هذا المقال ـ الدراسة ، قد توقفت عند المعركة التي اثارها كتاب طه حسين عن (الشعر الجاهلي) وهي معركة تركزت حول تهمة خطيرة حيثياتها ان مؤلف هذا الكتاب يرمي من ورائه الى إنكار الشعر الجاهلي ويعبر عن احتقاره للأدب العربي ، وهو يدعو من خلاله الى انصراف العرب عن ذلك الشعر والازدراء به لكونه منحولا ، ولا يمثل البيئة الجاهلية ، أو يصور همومها وأحلامها ، وهذه التهمة ـ بالرغم من الحيثيات المستندة الى بعض افتراضات الكتاب المذكور ـ تهمة باطلة ، لعدة اسباب منها :

اولا ـ ان الكتاب نفسه يحتوي مجموعة من الافتراضات لا المسلمات ، وقد كان طه

حسين فيه باحثا منهجيا يضع كثيرا من الافتراضات التي قد تؤدي علميا الى تدعيم الفكرة التي تسعى الى دحضها . . .

ثانياً ـ ان طه حسين في هذا الكتاب لم ينكر الشعر الجاهلي ، ولا شكك في كل شعرائه وانه كما اسلفت الإشارة في الجزء السابق من هذا المقال قد ردد نفس الحقائق او المزاعم التي رددها من قبله ابن سلام الجمحي وآخرون منذ ما يقرب من ثلاثة عشرة قرنا ولم يجدوا من يتهمهم بالعدوان على التراث العربي الشعري او من يشكك في صدق نواياهم ، او في حرصهم على الآداب العربية والشعر بخاصة .

ثالثاً ـ إن اختيار طه حسين القيام بتدريس الأدب العربي والشعر العربي وتخصصه في هذا المجال ينفي عنه على اقل تقدير الاحتقار لهذا الادب او لهذا الشعر ، فالذي يحتقر شيئا لا يوقف حياته لتدريسه والبحث فيه .

رابعاً ـ ان ما كتبه طه حسين قبل ذلك وبعد ذلك عن الشعر الجاهلي وما دبجه عنه من تحليلات ومن نثر شعري بالغ العذوبة لبعض النصوص الشعرية القديمة ، برهان لا يقبل الشك على حبه وافتتانه بذلك الشعر .

خامساً ـ دعوته الدائمة الى العناية بهذا الشعر وقسوته على الكتاب والشعراء الذين يريدون ان يكونوا كذلك دون ان تتوطد علاقاتهم بالأدب العربي القديم وبالشعر الجاهلي بخاصة .

تلك باختصار بعض الأسباب التي تدعونا الى الجهر ببطلان التهمة الموجهة الى طه حسين .ونستطيع ـ للتدليل على صدق هذه الأسباب ـ ان نرجع الى بعض كتبه النقدية التي يصل في بعضها الى مقام العاشق المتصوف في معبد التراث الشعري . ولعل كتابيه الأول والثاني من (حديث الاربعاء) ، وكتابه من حديث (النثر والشعر) تشفع له تلك الافتراضات الظالمة في (كتاب الشعر الجاهلي) وتجعله واحدا من القيمين على حماية الثقافة العربية القديمة والساهرين على فهمها وتقريبها الى قلوب الناشئة والمتأدبين . وهو في مقدمة الجزء الأول من (حديث الاربعاء) يتحدث عن الكنوز القيمة في الأدب العربي القديم ، ويرمي بالجهل كل اولئك الذين يقللون من شأن هذه الكنوز ، وفيما يقوله في هذه المقدمة (ان الذين يزدرون الأدب العربي ، ويغضون منه ، يجهلون هذا

الأدب جهلا منكرا ، وما كان لمن جهل شيئا ان يحكم عليه -) « حديث الاربعاء : ج ١ - المقدمة ، ص ٨ » .

وطه حسين في هذا الجزء من كتابه (حديث الأربعاء) وبعد المقدمة المشار اليها مباشرة ، يقيم محاكمة قاسية لجيل من المستغربين النافرين عن جذورهم وعن اصولهم الثقافية ، والذين افسدهم الأخذ بظواهر الحضارة الحديثة فزاغت عيونهم وعقولهم وصاروا غير قادرين على الانتفاع بالجديد او القديم ، لأنهم كالاعشاب المتسلقة . وقد صاحب هذه المحاكمة مرافعة عظيمة لم يكتب مثلها اشهر المتحمسين للشعر القديم جاهليا كان او اسلاميا ، وفيها يؤكد طه حسين ان الأدب القديم ضرورة من ضرورات الحياة العقلية في العصر الحديث ، وانه أساس من أسس الثقافة ، وغذاء للعقول والقلوب .

مرافعة عظيمة :

وأجد نفسي مضطراً الى اقتباس اكبر قدر من هذه المرافعة العظيمة لا للتدليل على بطلان الزعم الذي ذهب اليه خصوم طه حسين ، وإنما للتدليل على مدى الحب بل العشق الذي استولى على قلب طه حسين وعلى مشاعره نحو الشعر العربي القديم ، والأدب العربي القديم . يقول طه حسين : (ونحن لا نحب ان يظل الأدب القديم في هذه الأيام كما كان من قبل ، لأننا لا نحب القديم من حيث هو قديم ، ونصبو اليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين ، بل نحن نحب لأدبنا القديم ان يظل قواما للثقافة ، وغذاء للعقول لأنه أساس الثقافة العربية ، فهو اذن مقوم لشخصيتنا ، محقق لقوميتنا ، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي معين لنا على ان نعرف انفسنا . فكل هذه الخصال امور لا تقبل الشك ، ولا يحسن فيها المراء ، ولكننا مع ذلك نحب ان يظل ادبنا القديم اساسا من اسس الثقافة الحديثة لأنه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة . ونحب ان يظل ادبنا القديم غذاء لعقول الشباب ، لأن فيه كنوزا قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب . والذين يظنون ان الحضارة الحديثة قد حملت الى عقولنا شرا غير قليل ، لم يأت منها هي ، وإنما أتى من اننا لم نفهمها على وجهها ، ولم نتعمق اسرارها ودقائقها ، وإنما اخذنا منها بالظواهر ، وقنعنا منها بالهين اليسير ، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل ، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل ايضا . هذا الشاب ، او هذا

الشيخ الذي اقبل من اوروبا يحمل الدرجات الجامعية ، ويحسن الرطانة باحدى اللغات الاجنبيـة او بغير لغـة من اللغات الاجنبيـة ، ويجلس إليـك وإلى غيـرك مؤمنـا بنفسـه وبدرجاته وبعلمه الحـديث ، او ادبه الحـديث ، ثم يتحدث اليـك كأنه ينطق بـوحي ابولون ، فيعلن اليك في حزم وجزم ان امر القديم انقضى ، وان الناس قد اظلهم عصر التجديد ، وان الأدب القديم يجب ان يترك للشيوخ الذين يتشدقون بالألفاظ ، ويملئون افواههم بالقاف والطاء ومـا يشبههما من الحـروف الغلاظ ، وان الاستمسـاك بالقـديم جمود ، والاندفاع في الحياة الى الإمام هو التطور ، وهو الحياة ، وهو الرقي ، هذا الشاب وأمثاله ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة لأنه لا يفهم هذه الحضارة على وجهها . ولو قد فهمها لعلم انها لا تنكر القديم ولا تنفر منه ، ولا تصرف عنه ، وإنما تحببه وترغب فيه ، وتحث عليه لأنها تقوم على اساس منه متين، ولولا القديم ما كان الحديث . وان بين ادبا ء الأوربيين الآن لقوما غير قليلين يحسنون من آداب القدمـاء ما لم يكن يحسنـه القـدماء انفسهم ويعكفـون على درس الادب القـديم اكـثر ممـا كـان يعكف كثيـر من القدماء ، ويؤمنون بان اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث ادبهم وقديمه هو اليوم الذي يقضي فيه الموت على أدبهم ، ويحال فيه بينهم وبين كل انتاج .

هذاالشاب ضحية من ضحايـا الحضارة الحـديثة ، او من ضحـايا جهـل الحضارة الحديثة ، وشره ليس مقصورا عليه ، وإنما يتجاوزه الى غيره من الناس فهو يتحـدث ، وهو يعلم ، وهو يكتب ، وهو في هذا كله ينفث السم ويفسد العقول ، ويمسخ في نفوس الناس المعنى الصحيح لكلمة التجديد ، فليس التجديد في إماتة القديم وإنما التجديد في إحياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء . وأكـاد اتخذ الميـل الى ما إمـاتة القـديم أو أحياؤ ه في الأدب مقياسا للذين انتفعوا بالحضارة الحديثة او لم ينتفعوا بها ، فالذين تلهيهم مظاهر هذه الحضارة عن انفسهم حين تلهيهم عن ادبهم القديم ، لم يـذوقوا الحضـارة الحديثة ولم يتنفعوا بها ، ولم يفهموها على وجهها وإنما اتخذوا منها صورا واشكالا ، وقلدوا اصحابها تقليد القردة لا اكثر ولا اقل . والذين تلفتهم الحضارة الى انفسهم وتـدفعهم الى احياء قديمهم ، وتملأ نفوسهم ايمانا بأن لا حياة لمصر إلا إذا عنيت بتاريخهـا القديم وبتاريخها الإسلامي ، وبالأدب العربي قديمه وحديثه، وعنايتها بما يمس حياتنا اليومية من الوان الحضارة الحديثة ، هم الذين انتفعوا ، وهم الذين فهموا ، وهم الـذين ذاقوا ،

وهم القادرون على ان ينفعوا في إقامة الحياة الجديدة على اساس متين) .

(حديث الاربعاء : ج ١ ـ ص ١٣)

لقد أوضح طه حسين في هذه السطور انه محب للأدب العربي اشد الحب ، وانه كلف به اشد ما يكون الكلف ، وانه عنيف اشد ما يكون العنف ، وقاس اشد ما تكون القسوة على ذلك النفر الجامح من الشباب العربي المبغض للأدب القديم بسبب جهله لذلك الأدب ، والمحب للأدب الاجنبي بسبب ما يتصوره فيه من سهولة وما يعتقده خطأ من انفصاله عن قديمه ، وطه حسين في هذا كله يعبر عن موقف يخالف ويناقض تماما ما اشاعه عنه خصومه من كراهية للأدب العربي ومن احتقار لروائعه القديمة . انه معجب به ومفتون وهو لم يقصر هذا الإعجاب والافتتان على الحماسة في الدعوة لرعاية هذا الأدب والإشادة بما يتضمنه من كنوز ، وإنما هو قد وقف نفسه لتدريس هذا الأدب ، وهذا الشعر ، وندب نفسه للتعريف به وتحليله بأسلوب عذب بالغ الرقة والجمال . ولا أبالغ اذا ما قلت ان جهد طه حسين في مجال القصيدة الجاهلية والقصيدة في صدر الإسلام وفي العصرين الأموي والعباسي قد ألهم عشرات الباحثين في أوضاع القصيدة العربية ، وكان الإضاءة التفسيرية الأولى التي مهدت الى فهم الشعر الجاهلي وإعادة قراءته على ضوء معارف العصر وفي ضوء الثقافة المعاصرة .

وتهمة صغيرة :

وإذا كان ذلك هو موقف طه حسين من التهمة الخطيرة التي أوقعه فيها كتاب (الشعر الجاهلي) فان تهما أخرى صغيرة قد أثارها من حوله ظهور ذلك الكتاب . ولعل أهمها رأيه في شعراء اليمن قبل الإسلام وإنكاره ان يكون لليمن شعراء يكتبون بلهجة قريش وهي مختلفة عن لهجتهم ، ثم إنكاره أن يكون امرؤ القيس شاعرا جنوبيا وهو يكتب بلهجة شمال الجزيرة ، وهي تهمة مرفوعة عنه لأسباب كثيرة منها أن بحثه قد قام على الافتراض وعلى ما توافر له من نصوص النقوش وترفع عنه أيضا لأنه قد تراجع عنها في أحاديثه وربما يشير الى ذلك التراجع بعض كتاباته التي لم تنشر ولم تجمع بعد . وقد يكون من أسباب تراجعه عن ذلك الرأي إدراكه ان اختلاف اللهجات العربية في العصر الحديث لم تمنع الشعراء المعاصرين في مختلف الأقطار العربية أن تكون لهم لهجة موحدة المستوى يكتبون بها شعرهم في الوقت الذي يتحدثون في حياتهم اليومية باللهجات

المحلية الـتي لا يستطيع احد أن يقول إنها في قواعدها وتراكيبها تشبه اللهجة الشعرية ، ينم هذا رغم امتداد الوطن العربي واتساعه بمـا لا يقاس جغـرافيا عـما كان عليـه حال الجزيرة العربية قبل الإسلام .

وقد يكون من هذه الأسباب ان طه حسين قرأ شيئا عن النقوش المتأخرة التي لا تكاد تختلف في لهجتها كثيرا عن اللهجة الفصحى التي كتب بها الشعر الجاهلي ، بالرغم من انها لغة نثرية ولغة عبادة لا لغةادبية . وإذا جاز لي ان أروي هنا جانباً من حديث استمعت اليه من لسان طـه حسين نفسـه وربما ردده عـلى عدد من اليمنيين الذين التقى بهم في المؤتمرات الأدبية وفي الجامعة العربية والمجمع اللغوي . لقد سألني رحمه الله ثم أجاب دون أن ينتظر ردا مني : هل ما يزال اليمنيون واجدين علي لأنني حاولت أن أنفي ما نسبه الرواة اليهم من شعر جاهلي ! لقد قلت لمندوب الإمام في الجامعة العربية الشيخ الكبسي (الشهيد حسين الكبسي) انني اذا كنت قد اسأت الى اليمنيين في كتاب الشعر الجاهلي فأنني قد أنصفتهم في كتاب « على هامش السيرة » وفي كتب أُخرى . .

ذلك عن كتاب « الشعر الجاهلي » وهو الكتاب الوحيـد الذي أثـار به طـه حسين موجة عارمة من السخط والنقد ، والذي لعبت الإشاعة والصحافة السياسية والخصومة الشخصية دورا كبيرا في تضليل الجمهور ، وفي تكريس خطورة المنهـج الذي اتخـذه او اصطنعه طه حسين لدراسة الشعر الجاهلي . وقاده الى ذلك الموقف المتـأرجح بـين الشك والإنكار ، وهذا يجرنا بالضرورة الى إعادة المحاولة في البحث عن أصول المنهج ، وهل هو عربي أزهري كما سبقت الإشارة الى ذلك في الجزء الأول من هذه الدراسة ، ام هو اروبي فرنسي ديكارتي كما ذهب الى ذلك عشرات الباحثـين ، وكما ذهب الى شيء من ذلك طه حسين نفسه ؟ !

أزهري أم ديكارتي ؟

وقبل البدء في تخطيط أبعاد هذه المحاولة تجدر الاشارة الي ان هذا المقال أو الدراسة ـ ان صح انها كذلك ـ لا يمكن ان يفي أو تفي بالغرض المقصود لأن الموضوع من الأهمية ومن الصعوبة بحيث يتطلب جهدا بحثيا عميقا ومستأنيا يكون قادرا على توضيح مختلف البراهين . ومع كل هذه المحاذير فان الاقتراب من تناول هـذا الموضـوع في هذا المجـال

الضيق قد يكون دافعا لتناوله في بحث أوسع وأشمل ، ومن المهم ان نشير الى أن قضية المنهج كانت وما تزال قضية المفكرين والمثقفين والكتاب العرب الأولى وهي جوازهم جميعا للسفر نحو العصر ان ارادوا ذلك ، وقد كانت قضية القضايا بالنسبة لطه حسين في سنواته الأولى في الجامعة ، وقد حاول ان يكون له منهجه المتماسك المتميز إلا أن الظروف الاجتماعية والثقافية في مصر لم تكن قادرة على تقبل مثل هذا المنهج ، وما المعارك التي ظهرت مع ظهور كتاب (في الشعر الجاهلي) إلا البرهان الدال على ذلك .

ومهما قيل عن منهج طه حسين في هذا الكتاب او في غيره من الكتب النقدية والتاريخية ، وهو المنهج الذي يدين له كثير من النقاد والدارسين في الوطن العربي - وفيهم خصومه - هذا المنهج الذي وضع أساسه الأزهر مزيج من أساليب البحث العربية ومناهج البحث الأوروبي الحديث ، وقد كان طه حسين مهتما بهذا المنهج المزيج مباهيا به وداعيا اليه ، وعندما حدث للأزهر ما حدث ، وحدث للجامعة المصرية ما حدث ، مما رآه بعضهم تطويرا ولحاقا بأساليب العصر الحديث قامت قيامة ابن الأزهر وهب مدافعا عن منهج الأزهر والأزهريين وظل كذلك الى ان قضى نحبه ، ظل يتحدث عن الغراب الذي حاول أن يمشي مشي القطا ، وعن القردة التي تحاول التقليد . وفيما يلي جانب من رسالة مخطوطة يتذكر فيها الاستاذ الدكتور مصطفى ناصف أحد تلاميذ طه حسين المشاهير بعض المواقف التي أثار فيها طه حسين قضية المنهج في مجال التعليم الجامعي وكيف أنه بكى وأطال البكاء على تخريب الأزهر وما لحق به من تحديث أفقده صورته ومستواه وأضاع عليه أهم أساليبه ومناهجه ، وكيف بكى وأطال البكاء أيضا على التشويه الذي لحق بالجامعة وأحال كلياتها المختلفة الى مدارس إعدادية وثانوية في أحسن الأحوال ، تذكر الدكتور ناصف قائلا : (لا أزال أذكر محاضرة ألقاها أستاذنا العظيم الدكتور طه حسين في ١٩٤١ عن التعليم الجامعي ، وكان جمع الحاضرين حشدا مؤلفا من خيرة المثقفين وأعلاهم قدرا . وظن هؤلاء جميعا ان الدكتور طه سوف يتحدث عن تجربة الجامعة التي ظفر بها في باريس . ولكننا دهشنا جميعا حين قال الدكتور طه في بدء حديثه انه كان سعيدا إذ اتيح له ان يتعلم في الأزهر ، وقال ان للأزهر دينا كبيرا في عنقه . وقال انني تحدثت عن الأزهر قبل الآن وسوف لا أفرغ من الحديث عن الأزهر ما حييت . . . . ان الأزهر الذي تعلمت فيه كان جامعة حقة لا تختلف اختلافا جوهريا عن

الجامعة التي ذهبت اليها في فرنسا ، فقد كنا في تلك الأيام نلتف حول الأساتذة الذين نرضى عنهم دون أن نضطر الى حضور درس لا يرضينا . وكان الطلاب أحرارا يحضرون اذا شاءوا ويتخلفون إذا شاءوا لا أحد يحاسبهم على ذلك . وإنما يدفعهم الى العلم الشوق وحده . وكنا نعد الدرس قبل الاستماع الى الشيخ كما كنا ننفق الدرس له في مناقشة اعددنا لها . وكان الشيوخ يوسعون صدورهم لي على الرغم من الطرائف التي حكيتها في كتاب « الأيام » وكنت أناقش الأساتذة في أكثر المسائل الحرجة التي لا يقدر أحد في هذه الأيام على إثارتها أمام جمهور كبير من الناس . وكنت أجد من هؤلاء الاساتذة قسوة ظاهرية قوامها العطف الدفين. ثم قال : ان الجامعة تتألف من طالب حر وأستاذ حر ، ومحبة للمعرفة لا تفترق عن الإيمان ، وكان الشيخ يختم اقواله بتلك العبارة الحلوة المشهورة قائلا « والله اعلم » إيذانا بأن المعرفة متجددة وان العالم مسؤول امام الله عما يقول ، وان العلماء يسألون يوم القيامة عما يسأل عنه الأنبياء .

وفي مقالات أخرى (استبكى) الدكتور طه القراء على ضياع الأزهر القديم وما أصابه من (تطور) وبكى تلك السعادة الغامرة التي كان يجدها الطالب الأزهري على الرغم من فقره لأنه كان خالص القلب للعلم . وقال ان هذه الظاهرة المحببة لم يعد لها مكان . وقال : ان الأزهر لم يعد قادرا على استيعاب الثقافة الإسلامية والعربية بكل ما تحمل من تفصيلات دقيقة . فقد هجر الأساتذة والطلاب الكتاب القديم إلا قليلا ، وعمدوا الى المختصرات وما يشبهها ، ولم يعد العلم قادرا على ان يملأ عليهم حياتهم ، وقال : ان الثقافة الإسلامية في منطقتنا العربية على أقل تقدير مهددة بوجه خاص ، ولن نستطيع ان نقف على أقدامنا في مواجهة العالم الحديث إلا بأمرين : أن نتقن الثقافة الإسلامية والعربية التي فقدت علماءها المخلصين المدققين ، وأن نتقن الثقافة الحديثة التي يتحدث بها أهل العصر .

وقد يتصور كثيرون ان الدكتور طه حسين كان يتناول محاضراته بالجامعة فيما يسمى بتاريخ الأدب على النحو الذي شاع من بعده ونسب اليه دون تحرز ، وهذه مسألة طويلة ، ولكن الدكتور طه حسين كان ينفق اكثر الوقت في تحليل قصيدة على نحو من التأني والتفصيل الذي تعلمه في الأزهر . لقد كان مدينا حقا لخبرته اللغوية التي تعلمها في الأزهر ، وكان يقارن بين القصيدة وما يشبهها ، وكان يتأمل مواقع الكلمات ، وكان

لا يؤمن بضياع الوقت في الأخبار . كان يسخر في مقالات أخيرة له من الذين يذهبون الى أنه باحث ولا يتقن علم الأزهر والذين يذهبون الى أنه ازهري لا يتقن بحث العلم الحديث ، مشيرا بذلك الى أنه ازهري قبل كل شيء) .

د . مصطفى ناصف : ذكريات ، مخطوطة

نعم أنه ازهري في كل شيء ، ذلك هو طه حسين الذي شغل جيله وأجيالنا ، وسوف يشغل الأجيال من بعدنا ، ربما لأنه استطاع ان يكتشف الحل الأمثل للمعادلة الصعبة بين القديم والحديث ، بين الماضي والحاضر ، ربما لأنه كان المثال الحي على العلاقة الخصبة بين الثقافتين القديمة والمعاصرة ، وهي العلاقة التي لا بد أن تقوم في وعي كل من يريد ان يغير واقعه أو يتطور به ومعه ، وهي علاقة جدلية لا مكان فيها للثنائية او الازدواج أو الانفصام .

عباس محمود العقاد
والشعر والنثر

هل كان العقّاد شاعراً ؟

بين ضفتين :

حين يصبح الأديب ـ في البلاد العربية وربما في العالم ـ نهراً يشق طريقه بين ضفتين الأولى تمنحه الحب والثقة والأخرى تحيطه بالبغض والكراهية يكون حينئذ قد اصبح أديبا حقا . ليس ذلك وحسب بل واصبح ظاهرة مثيرة يتابعها المعجبون ليزداد حجم إعجابهم ، ويطاردها المبغضون ليزداد حجمُ بغضهم ، وعندما يصبح الأديب ظاهرة فلا يضيره حينئذ من يكيد له او يراهن على سقوطه وجلده ، وكثيرا ما يكون الكيد به وإشاعة الشائعات من حوله سببا من أسباب الاهتمام به وتأكيدا على حضوره في عصره وفي اوساط مجتمعه . وقد تميزت مجتمعاتنا العربية المتخلفة بظاهرة فريدة من نوعها في سائر المجتمعات ومنذ العصور القديمة ، وهذه الظاهرة تتمثل في كون الحقد على الأديب او الشاعر مدعاة لشهرته ، وهي قد تخدم فنه الأدبي اكثر مما يخدمه تأييد المؤيدون الأنصار . وقد تكررت الاشارة في الشعر العربي وفي النثر العربي والى حد الإملال ، الى ما يفعله الحسد ـ والحسد أخطر انواع الحقد ـ من نشر الفضائل المطوية ومن التركيز على مواطن النقاء في المحسودين من البشر .

ولا ريب ان الأستاذ عباس محمود العقاد ، الكاتب العربي المعروف، قد كان واحدا من ابرز الأنهار العربية التي جرت وتجري بين ضفتي الرضا والسخط . وأهم من ذلك انه

احد الأنهار العربية التي لم يتوقف جريانها في حياتنا بعد الانتقال الى العالم الآخر. فقد ظل النهر متدفقا لا يسقي ارض مصر وحدها حيث نشأ العقاد وعاش وكتب ، وإنما يسقي الأرض العربية بأكملها دون تمييز أو تخصيص. ولعل حياته المتناقضة وانتقاله من المعسكر التجديدي الى المعسكر التقليدي ثم تعبيره الصادق والمستقل عن افكاره الأدبية والسياسية والاجتماعية بعيدا عن الاستقطاب والإسفاف والهبوط ، لعل ذلك كله أخطر وأهم ما في النهر من معالم العصر ، ومن تعبير عميق عن مأساة الرواد اولئك الذين وضعتهم ظروف الحياة العربية في مناخ تجاوزت سرعته قدرة أكبر العقول، فكانت النتيجة الطبيعية هذا الانفصام الحاد في الشخصية الواحدة المنقسمة على نفسها الى درجة ان يقف احدهما على الطرف النقيض من الآخر . فضلا عن المواجهة الدائبة مع الآخرين والتي جعلت العقاد يخوض مئات المعارك ويدخل في خصومات حادة وعنيفة ظلت نيرانها تتوقد دون توقف او فتور الى ان ادركها الانطفاء في مارس ١٩٦٤ .

كنت قد رأيت العقاد مرة واحدة في منزله الذي يحمل رقم ١٣ تحديا للشؤم. كان ذلك في عام ١٩٦٣ وقبل عام واحد من رحيله، وكان يومئذ يبدو كنسر عاش الف عام . وكان الشحوب باديا على وجهه المتحدي لكنه لم يكن يشكو من أي مرض ولا يسمح لأي زائر ان يتحدث عن المرض، وإن حدث شيء من ذلك فهو يسخر ممن يشكو اي مرض ويعتقد ان الانسان هو الذي يختار امراضه وليست الأمراض هي التي تختار الإنسان . وفي قاموسه لا وجود لكلمة المرض . كنت أتأمل في صورة له على الحائط ثم اراقبه وهو يتحدث ويمضغ اواخر الجمل وكأنه يطحنها على اسنانه التي لا بد انها صناعية . لقد تهدم النسر ولم يبق منه سوى الهيكل سوى العظام . لكن النسر ما يزال جسوراً وواعيا ، انه ينقاش مختلف القضايا . ويتحدث بسخرية حادة عن مشكلات مجلات وزارة الثقافة وكانت يومئذ على أشدها ، وهو يوزع حديثه يمينا وشمالا وبصوت عال ويبدو وسط الحاضرين كفارس من القرون الوسطى يبارز منافسيه يعابث هذا ويداعب ذلك ثم يتوقف فجأة ليقول رأيا فلسفيا أو أدبيا أو سياسيا ، يطرحه للجدل ثم يمضي يقلبه على مختلف الوجوه وكأنه يكتب ويحلل ، وهو لا ينسى خصومة ولا يرحم منهم احدا ، ولا يتردد عن أن ينعت اكبر الكتاب وأبرزهم في عصره بالسمسار ، وكل الذين يختلفون معه سماسرة أدب وملفقون وجهلة لا يستطيعون ان يحسنوا قراءة بيت أو بيتين من الشعر

قراءة صحيحة . وكان الصديق الذي رافقني الى منزل الأستاذ العقاد من صغار مريديه ، وقد حدثني كثيرا عنه وعن مجلسه الأدبي وعن كبار الأدباء الذين يحضرون اليه في ذلك الموعد الاسبوعي وفيهم من يعارض آراءه ويستثير محاسنه للنقاش . ولكني لسوء حظي لم اجد عنده في ذلك اليوم إلا عددا قليلا من الاتباع الصغار الذين قد يشاركون في القاء نكته وفي التعليق على خبر لكن احدا منهم لا يتجاسر على الاعتراض ، وقد لا يفقه بعضهم ما يذهب اليه حتى عندما يريد ان يسخر منهم تلك السخرية المريرة التي عرف بها وكانت تملأ جلساته وتزيدها خصوبة وتجدداً .

وأوضح ان العقاد ـ النهر ـ بأفكاره وبآثاره وبخصائصه الإنسانية العامة ، وبالمعارك المختلفة التي تحيط بشخصيته المهيبة كهالة من الضوء الصارخ، واضح أنه منذ اثبت وجوده في تاريخنا واصبحت حياته واحدة من اهم الحلقات التي صنعت ثقافتنا الراهنة وأسهمت سلبا وإيجابا فيما وصل اليه الوعي الفكري والاجتماعي ، واضح انه منذ ذلك الحين لم يعد ملك نفسه ولا ملك الشعب الذي نشأ فيه أو الأمة التي تحدث لغتها، وإنما هو ملك التاريخ وملك البشرية بأسرها . وشخصية في مثل هذا المستوى الإنساني لا يمكن ان تكتمل صورتها في نفوس الأجيال بمجرد توقفها هي عن الحركة ، وعن النشاط اليومي ، وذلك لأن آثارها المختلفة لا تعرف التوقف عن الحركة وعن النشاط ، وكل جيل من الأجيال المتعاقبة على طريق الحياة سوف يحاول ان يقترب من هذه الشخصية ، وسوف يحاول ان يتعرف على المحاور الفكرية والمنهجية لآثارها ، وليس من الضروري ان يكون هذا الاقتراب وذلك اللقاء ضربا من التوافق او ضربا من الاختلاف ، فالتناقض الذي كان قائما حول كثير من القضايا في عهد العقاد قد اتسع واستشرى وهو يبرر كل اختلاف في وجهات النظر ، كما ان الصراع الذي كان دائرا في عهد الرواد من حول تجديد الفكر والأدب وتغييرهما وصار الآن يدور من حول تجديد المجتمع وتغييره، هذا التحول يجعل الاختلاف اكثر وروداً وأقوى تعبيرا، وهو فيما يتعلق بالعقاد ـ النهر ـ لا ينتمي الى ضفة الكراهية التي رافقت حياته ، وربما كان فيه من المحبة وتقدير الجهد اضعاف مما حملته الضفة الأخرى .

وتأسيساً على حيثيات هذا المدخل المفتون بشخصية العقاد المتعددة المناحي وانطلاقاً من التقدير الواعي والمنصف لمزايا العقاد الأدبية والفكرية فإن محاولة البحث في شعر العقاد، وما قد يجنح اليه البحث من تشكيك في شاعريته لا ينتقص بحال من دور العقاد المفكر ،

ودور العقاد الناقد ، ودور العقاد الكاتب ، ودور العقاد السياسي وحتى دور العقاد الشاعر . ومن يكن في قامة العقاد ويكون له مثل معطياته ومثل دفاعه المستنير عن أصالة الفكر الإسلامي وعن الحضارة العربية الاسلامية لا ينتقص من قدره ان كان شعره لا يرقى الى مستوى شعر الشعراء العظام أو أن لا يكون شاعراً على الإطلاق . وربما كان شعره وإصراره على ان يظل شاعرا من أهم الأسباب التي خلقت من حوله المتاعب الأدبية واستنزفت جوانب من طاقته كان من حقها ان تنصرف الى مجالات نافعة اخرى كتلك الجهود الثورية المثمرة في نقد الشعر وتطوير مفاهيمه وفقا لتطور العصر وارتقاء وعي الإنسان . ولا بد من الإشارة هنا الى ان أبسط المتاعب التي جرها شعر العقاد على العقاد تلك الحملة الظالمة والمفترابة التي قادها المحافظون ضده متهمين إياه بالشيوعية والمجون وإشاعة الفساد والإباحية من خلال قراءة غير أمينة لاحدى قصائده العاطفية كما يحدثنا هو نفس عن ذلك في واحد من كتبه الكثيرة المليئة بالسخط والسخرية والتعالي ، فقد كانت تلك طبيعته في التعبير عن همومه فهو لا يميل الى الشكوى الحزينة المشفقة كما يفعل غيره من الكتاب الذين يتعرضون للكيد والإفتراء وإنما نجده وهو يتعالى على المكيدة لا يتردد عن إتهام اصحابها بكل ما في القواميس من الفاظ التلفيق والدنس والجهل والكذب والخداع والتبذل والانحدار والحضيض وو . . الخ . وقد مضى بعضهم الى الإساءة اليه من خلال احدى قصائده قائلا (ومن الناس من يهيم بالإباحية ويؤمن بالشيوعية في اللذات ومن ذلك قصيدة العقاد ليلة الاربعاء يصف بها ليلة في دار فيقول :

فنهضنا للهو في دار ذي القر — نين بين الصحاب والقرناء
ووصلنا مساءها بصباح — ووصلنا صباحها بمساء

ثم يرى الشاعر ان الحبيب يميل عنه نحو ذوي الثراء فتحرقه لوعة الفقر والحرمان الخ . . . (عباس العقاد : آراء في الأدب والفنون ص ٣٦و) .

وحين يجد القارىء نفسه امام هذا الأسلوب من النقد الفاجر الذي لا يأخذ في الاعتبار دور التخييل وما يبدعه ويختلقه الفن من مواقف ثم يرجع الى القصيدة موضوع النقد لا يتردد عن القول بأنه ما كان اغنى العقاد عن مثل هذا الشعر ، وما كان أغنى الناقد عن مثل هذا النقد . فليس في القصيدة من نار الشعر ما يستحق عليه العقاد هذا الاتهام الخطير ، ولو قد كانت القصيدة شعرا حقيقياً لما وصلت الى حد ان يبتذلها هذا

الناقد السخيف بمثل هذا الحكم الأسخف . ان بين العقاد والشعر ما بين شوقي والنثر ، وقد عرف شوقي قدر نفسه فلم يلزمها فوق طاقتها من رغبته في الكتابات النثرية ، بعكس العقاد الذي ظل حريصا على كتابة الشعر وإرسال الدواوين الواحد بعد الآخر . وقد ساعده على ذلك جرأة بعض اصدقائه على المجاملة ، فقد وصلت الجرأة بطه حسين مثلا وهو من أعلم الناس بالشعر وأقدرهم على تذوقه الى المناداة بتنصيب العقاد اميراً للشعراء بعد وفاة شوقي . ولو كان طه حسين ساخرا او مازحا لهان الأمر لكنه كان اكثر ما يكون جدا وابعد ما يكون عن الدعاية والمزاح مما جر عليه وعلى العقاد نقمة بعض النقاد الجادين الذين لم يكونوا من خصوم العقاد الكاتب لكنهم لم يكونوا من المعجبين أو المتحمسين لشعره ، وكان أيسرهم نقدا أو اخفهم وطأة أولئك الذين يذهبون في أحكامهم الى ان شعر العقاد كله أو في معظمه أقرب الى التأمل العقلي منه الى الفيض الوجداني ، وفي بحثنا هذا محاولة لإعادة النظر في هذا الجانب من معطيات العقاد ، فما زال بالرغم من كل ما كتب عن العقاد من كتب ودراسات اكثر الجوانب غموضا ، وأجدرها بالاعتناء والمتابعة .

مفاهيم الشعر عند العقاد :

أزعم ـ بادئ ذي بدء ـ أن العقاد في شبابه وقبل أن تغريه احلام الاشتهار بالشعر قد كان أعظم نقاد الشعر العربي وأعرفهم بالمعايير النقدية وأوسعهم ثقافة شعرية ، وقد بقيت له بعد ذلك بصيرة بالشعر ليست لكثير من شعراء عصره ، واحتفظ بمعرفة شعرية قديمة وحديثه لم تكن لشاعر من القدماء اوالمعاصرين.لكني بعد ذلك أزعم ايضا ان أي قدر من الثقافة الشعرية او أي تذوق او فهم للشعر القديم والحديث لا يغني عن الموهبة ولا يصنع شاعرا حقيقيا ، فالموهبة في الشعر وفي مجالات الإبداع بعامة تأتي في الدرجة الأولى ثم يأتي بعد ذلك دور الثقافة والخبرة والممارسة ، وكون الأستاذ عباس العقاد يفتقر الى الموهبة الشعرية امر لا يخالجني فيه شك ، وافتقاد الشاعر للموهبة مع اتساع دائرة معارفه الشعرية يكسبه قدرا كبيرا من المهارات الشكلية تمكنه من إجادة النظم ومن كتابة المطولات المنظومة المليئة بكل شاردة وواردة من الحكمة الى التشبيه ، ومن المعاني والخواطر الرفيعة الى اللغة المنتقاة من القاموس او من قصائد الشعراء بذكاء يدل على وعي بالشعر وعلى سلامة ذوق لكنه لا يدل على الشعر نفسه .

وعندما وقع في يدي ـ منذ ربع قرن تقريبا ـ احد دواوين الأستاذ العقاد وهو ديوان « وحي الأربعين » وكنت يومئذ في بداية حياتي الأدبية شديد الحرص على قراءة كل ما يصلني من شعر واستنساخ وحفظ روائعه القديمة والحديثة ، اقول عندما وقع في يدي ذلك الديوان لم اجد من بين قصائده ما يستحق النسخ أو الحفظ،وأدركت من يومئذ ان العقاد ليس شاعراً ولا ينبغي ان انفق من الساعات والأيام في قراءة ما يكتبه من شعر وان كنت وما زلت حريصا على قراءة معظم كتبه النثرية ، وما زلت اتذكر ايضا ، ان ديوان العقاد المشار اليه قد وقع في يدي مع كتابين آخرين هما رواية « شمس الخريف » للروائي الراحل محمد عبد الحليم عبدالله ثم « دمعة وابتسامة » للكاتب الشهير جبران خليل جبران ، وقد احسست بالفطرة ان في الكتابين الآخرين من الشعر او من الإيحاء به اكثر بما لا يقاس مما في ديوان العقاد . ومنذ ذلك الحين كما اسلفت الإشارة انصرفت عن شعر العقاد ولم استجب في اي يوم لما كان المعجبون بشخص العقاد يكتبونه عن جمال شعره وقوة تعبيره . وقد اعجبني ذكاء بعض الأساتذة النقاد أمثال الدكتور احمد هيكل حين كتب عن تطور الشعر الحديث في مصر،فقد تفادى المواجهة المباشرة مع العقاد وأنصاره فوضعه على رأس مدرسة شعراء الاتجاه الذهني ، وهو اتجاه يعنى بالفكر وبكل ما هو ذهني وعقلي ، وهذا يتنافى مع مفهوم الشعر ويتناقض حتى مع تلك التعريفات التي حشدها العقاد في كتبه الكثيرة وجعل منها معايير ومقاييس يحاكم من خلالها شعراء عصره وغيرهم من الشعراء العرب الأقدمين . ولقد كان موقف العقاد من شوقي بالرغم مما اتسم به ذلك الموقف من شطط وإسراف هو بداية المواقف النقدية الخلاقة في تاريخ النقد العربي الحديث ، وهو في الجزء الأول من كتاب « الديوان » يسعى الى تثبيت مفهوم معاصر للشعر يبعده عن عصور الركاكه وسبك الألفاظ ، ويخرج به عن دائرة الصهيل والرنين العالي وهو لا ينكر على الشعراء القدماء اساليبهم .فقد كانت ـ كما يعلل ذلك بموضوعيه ـ جزءا من إيقاع العصور التي عاشوا ذوقها الادبي وتنفسوا جذورها الفكرية والجمالية « كان العهد الماضي عهد ركاكة في الأسلوب وتعثر في الصياغة تنبو به الأذن . . وكان آية الآيات في نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق الى جملة مستوية النسق أو بيت سائغ الجرس فيسير سير الأمثال وتستعذبه الأفواه لسهولة مجراه على اللسان. وكان سبك الحروف وتراصف الكلمات ومرونة اللفظ اصعب ما يعانيه ادباء ذلك العهد لندرة الأساليب

ووعورة التعبير باللغة يتلوها القارئ كالماء الجاري . فاذا قيل ان هذه القصيدة: مدحت أحسن مدح وبلغت الغاية ، واذا اشتهر شاعر بالإجادة فليس للإجادة عندهم معنى غير القدرة على « الكلام النحوي الحلو » . وهذه هي قدرة شوقي التي مارسها واحتال عليها بطول المران . » . ان هذه الملاحظات العميقة وان كان فيها قدر لا يخفى من التجني على شوقي تفضح كثيرا من الصاغة او الذين لا يرون في الشعر إلا انه كلام حلو منسق ومرتب على شكل معين وانه ينتهي بكلمة ذات جرس موسيقي يتكرر في آخر كل بيت ، وهذا الإدراك الذي يعد مبكرا لمفهوم الشعر الحديث صدر في أواخر العقد الثاني من هذا القرن وجمع منه في كتاب الديوان خواطر شتى عن الشعر والشاعر ، فالشعر يعكس وجدان صاحبه وهو يزيد الموصوف وجودا ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده ، أما الشاعر فهو ذاك الذي يشعر بجوهر الأشياء ، ويكشف عن لباب الشيء وصلة الحياة به ، وهو مسكون بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الأشياء .

والملاحظ ان هذا الإدراك العميق الجديد لمفهوم الشعر لا يقف عند التعريفات العربية السابقة ، ولا عند التعريفات الاوربية المستحدثة، ولكنه مفهوم يجمع بين المفهومين ويضع تصورا او نظرية لما ينبغي ان يكون عليه الشعر الحقيقي ولما يجب ان يكون عليه الشاعر الحقيقي . ولكن الظاهرة السائدة في العالم المتخلف ـ والعرب في صميم هذا العالم ـ انه من السهل جدا ان نصنع النظرية وان نقترح خطوطها العريضة والدقيقة ولكن المشكلة ان نضع هذه النظرية ـ أيا كان مجالها ـ موضع التطبيق والممارسة. وما أكثر النظريات المختلفة في الفن وفي الأدب ، في الاجتماع وفي السياسة، لكن ما ينقص هذه النظريات وما يقلل من قدرها أنها لا تخضع للتطبيق أو أنها لا تصدر عن الممارسة والتطبيق . وقد استطاع الأستاذ العقاد ـ دون ريب ـ وفي وقت مبكر من هذا القرن ان يضع في كتاب الديوان وفي كتابات أخرى الأسس الصالحة لنظرية شعرية وأن يضع مفهوما للشعر لم يسبق اليه . إلا ان هذه النظرية أو ذاك المفهوم قد ظلا مجرد احلام وخواطر لم يتمكن الأستاذ العقاد نفسه من وضع نماذج تطبيقية لها . صحيح ان معظم المفاهيم التي وضعها فضفاضة ومتناقضة إلا انها لا تخلو من فهم عميق وواضح لوظيفة الشعر ولطبيعة مكوناته الفنية ، وكان يسمى شعراء العمود التقليدي ، وشعراء الإحياء بالسباكين ، كما كان يسمي أحمد شوقي زعيم السباكين ، وللسباك في مصر معنى خاص

يعطي للفظه إيحاء خاصا ، وهو يرد على مجادليه بقوله « فربما كان ارفع القصائد عندهم درجة أخسها عندنا معدنا ، وربما طربوا كل الطرب من حيث نعزف كل العزوف . » وعلى ذكر الطرب او التطريب في الشعر فالعقاد يربأ بالشاعر ان يكون مطربا او طبالا لكنه مع ذلك يحب الموسيقى في القصيدة ويريد من الشاعر ان يكون اكثر الناس وعيا بالموسيقى لكنها الموسيقى التي لا تدق الطبول وإنما تجيد تنغيم الهمسات « يقولون ان اذن الموسيقي المطبوع تميز بين ثلاثة آلاف نبرة مختلفة ، ولو قلنا ان فطرة الشاعر ينبغي ان تميز بين ثلاثة آلاف خطرة من خطرات الإحساس المتوشجة المتنوعة لما أخطأنا . » .

ولم يكن العقاد ـ وهو يضع الأسس الأولى لمفهوم جديد وحديث للشعر ـ لم يكن ثائرا وغاضبا لما وصل اليه الشعر من ضعف وانحدار وحسب، وإنما كان ثائراً وغاضباً كأشد ما تكون الثورة والغضب على الحال الذي وصل اليه الأدب بمختلف فنونه ، فقد انحدر القديم ولم يظهر جديد . إن هو إلا اجترار وتقليد تضيق به الأوراق حتى وان اقترب من المخترعات ، الحديثة وحاول وضعها فالشعر قد يستخدم فن الوصف لكنه لا يكون وصفا ، والشعر ليس النظم ولو قد كان كذلك لكانت الفية ابن مالك وهي منظومة دقيقة الترتيب والتنظيم مليئة بالشاعرية . يقرر العقاد هذا وما هو اكثر منه في مقال له عن الشعر العصري في كتابه « ساعات بين الكتب » وهو وثيق الصلة بكتابه « الديوان » ووثيق الصلة بمرحلته . وهو في هذا المقال يرفض ان يكون الشعر سجلا وثائقيا للقضايا الاجتماعية أو الحوادث السياسية وإنما هو على حد تعبيره « يعلمنا حب الجمال فيعلمنا الثورة على الظلم والطغيان ، لأن النفس التي تفقه جمال الحياة تضيق بها معيشة الأسر والذلة فتقتحم العوائق والسدود وتنشد السعة والارتفاع . فالذين يبحثون عن نصيب الشعر في حركة امة ناهضة فينظرون الى عناوين الحوادث وأسماء الوقائع يجهلون الشعر ويجهلون النهضات ويجهلون النفوس ويجهلون فوق هذا انهم يجهلون » .

انه يرفض المباشرة ويكره ان يكون الإيصال عن طريق الشعر كالإيصال عن طريق النثر ، كما انه لا ينكر وظيفة الشعر او ان يكون للشعر وظيفة ، لكنه ينكر ان لا يكون الشاعر قادرا على القيام بوظيفة الشعر كما ينبغي ، وهو لذلك يتساءل فيما يشبه التحدي :

« هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة الى المصريين وأنا

الزعيم لك بأكبر المنافع الوطنية واصدق النهضات واهنأ مسرات المعيشة ومباهج الحياة. فإن امة تحب الزهرة تحب الحدائق وتحب التنظيم والتنسيق وتحب النظافه والجمال وتحب العمارة والإصلاح ولا تطيق ان تعيش في الفاقة والصغار » . يا له من مفهوم عميق الدلالة لوظيفة الشعر ، مفهوم يجمع من حيث يدري او لا يدري بين ما كان يدعى بمذهب الفن للفن ، وما كان يدعى بمذهب الفن للحياة ، فالشعر دعوة جمالية تمتد الى بقية شئون الحياة دون ان تفقد خصوصيتها او تخرج عن كونها عملا فنيا بالدرجة الأولى .

والحديث عن التنظير المبكر للإيصال ووظيفة الشعر يستدعي بالضرورة الحديث عن الغموض،هذا الذي يراه بعضهم من مآسي الحداثة الشعرية. لكن تراثنا الشعري وتراثنا النقدي بخاصة يؤكدان ان مصطلح الغموض قديم أقدم من المتنبي وأبي تمام . . وفي كتابه (آراء في الآداب والفنون) يتحدث العقاد عن الغموض والوضوح في معرض دفاعه عن المتنبي ، فيقول : ولست أزعم ان المتنبي واضح في جميع قصائده وأبياته، ولا اقدح فيه للغموض لأنني لا انتظر من الشاعر ان يفهم كل قارئ او سامع ولا أن يفهم من يفهمهم من القراء والسامعين في جميع الأحوال ، فمن الابيات ما تلمحه لحظة فيتضح أمامك كما يتضح المنظر جرى عليه البرق في الظلام ، ثم تقرأه مرة أخرى وانت في حال غير تلك الحال فاذا هو مغلق ، او ضعيف البيان ، فلا ينبغي ان نلتفت الى القول الغامض وحده وإنما ينبغي ان نلتفت الى السامع ما شأنه من الفطنة والشعور ، والى حالته حين يسمع ما شأنها من التفتح والتهيؤ والاستعداد : على أنني اعجب كيف يستغمض الشراح بيتا كهذا البيت :

جللاً كما بي فليك التبريح   اغذاء ذا الرشاء الأغنّ الشيح

وهو واضح قريب المعنى لقراء العربية على الخصوص ، ولكن الاستاذ نقولا الحداد يقول : لهذا اختلف الشراح في تفسير كثير من الأبيات لشدة ابهامها وغموضها ، وربما فسروا بيتا بمعنى لم يرده المتنبي وبقي مراده الذي جال في ذهنه دفينا معه ومن امثلة ذلك قوله :

جللاً كما بي فليك التبريح   أغذاء ذا الرشا الأغن الشيح

ومعنى الشطر الأولى واضح ، وهو فليكن التبريح في الهوى جللا كما هو بي ، وتقديم المتأخر فيه من ضروب البلاغه ، ولكن الشطر الثاني يقتضي تأويله إعنات فكر ، لأن الصلة اللفظية بينه وبين الصدر مفقودة بتاتا اذا صح تفسيره هكذا : اتظنون ان غذاء هذا الرشاء كعادة مثله من غزلان الصحراء ؟ لا بل ان غذاءه من قلب عاشقه ولهذا ينحله ويمرضه ، فهو الذي يورثه هذا التبريح ، فانظر كم اقتضت الصلة بين الصدر والعجز من الكلام الذي استقام به المعنى وليس في البيت منه شيء » .

وعندنا ـ والكلام الآن للعقاد وليس للحداد ـ ان هذا الكلام الطويل قد اقتضاه الشرح وليس من الضروري ان يقتضيه الفهم او يقتضي ما هو أقل منه ، فان الرجل الذي يصيح بنا « النار » لا يقول لنا قوموا واسرعوا الى الماء وأنقذوا حياة من ينذرهم الحريق بالموت ، ولكننا مع ذلك نفهم ما نريد وإن اطلنا في تفصيل هذه الكلمة الواحدة عند الشرح والتفسير ، وكذلك نفهم ان الظبي الذي يأكل الشيح لا يبرح بالقلوب او بالنفوس ذلك التبريح ، وإنما يبرح بها ظبي آخر ، وماذا عسى ان يكون ذلك الغذاء الآخر غير القلوب والنفوس ما دام الحديث حديث هوى وغرام ؟ افي المعنى احتمال لغير هذا التفسير أو هل كان يحسن بالمتنبي ان يفصله في اربعة ابيات او القراء هم الذين يحسن بهم ان يفهموا مراده الذي لا مراد غيره ؟ . . ان أبا تمام قد أجمل القول الفصل في مشكلة الغموض أحسن جمال حين سئل :

لم لا تقول ما يفهم؟ فقال ولم لا أتفهم ما يقل؟ ان الأمرين لا زمان على حد سواء ، وربما كان الفهم من القارئ الزم واولى من التفصيل والإسهاب في كلام الشعراء » آراء في الآداب والفنون : ص ٦١ .

لقد أطلت الاقتباس هنا ، كما تداخلت فقرات العقاد بما اشتهر به من فقرات نقولا الحداد ، وكان لا بد للاقتباس ان يطول ليكتمل رأي العقاد وموقفه ايضا من الغموض في الشعر،ذلك الذي صار اليوم من أخطر المصطلحات المعاصرة في الأدب ومن اخطر ما يواجه القصيدة في اللغة العربية وفي سائر اللغات ، وسوف يظل الأدب غامضا على من لم يهيئ نفسه لفهمه وعلى كل من لم يتمرس في قراءة النص الشعري مرة أولى وثانية وثالثه وعلى كل من لا يجيد إطالة الوقوف عنده والإمعان في تبين أبعاده والنفاذ الى مكنوناته .

كتابة الشعر بين الرغبة والإمكان :

شعر العقاد في ميزان النقد :

كان شعر الإحياء عندما ظهر العقاد قد وصل بشوقي وبحافظ وبأضرابهما الى ذروة عطائه ، وكان لا بد لهذا الشعر وقد وصل ما انقطع من ثقافه العرب الشعرية ان يفسح الطريق لشعر العصر لكي يتمكن في ظل الثقافة الجامعة بين القديم والجديد من التخلي عن المعارضات والتقليد ولكي يتمكن الشاعر من ان يعود الى نفسه بدلا من ان يعود الى كتب الأسلاف والى الحديث عن موضوعات الحياة اليومية بدلا من الحديث عن موضوعات أبلاها الشعراء الأقدمون ، ولم يتركوا في رمادها قبسا من نار . وقد كان العقاد يدرك هذه الحقيقة بما توافر له من ثقافة شعرية لا بما توافر له من موهبة . وكان يرغب ويتمنى ان يكون على رأس المدرسة التي تضطلع بمهمة الانتقال بالشعر من مرحلة الإحياء الى مرحلة التحديث أو من مرحلة الكلاسيكية الى مرحلة الرومانسية ، وقد حاول جهده التنظير لهذه المدرسة المنتظرة ، وهي مدرسة - كما يقول - ظهرت بعد شوقي ولا شبه بينها وبين ما سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الأنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الناشئين أواخر القرن الغابر - (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٥١).

وهذه المدرسة نفسها هي التي يكون فيها الشاعر رائيا للأشياء وعميق الإحساس بها لا واصفا لها كما ذهب الى ذلك العقاد ايضا حين قال انه ليس المطلوب من الشاعر ان يصف لي شيئا وإنما المطلوب ان يصف لي رؤ يته هو لهذا الشيء وإحساسه هو به . إنها بداية الدعوة الصارخه الى الذاتية والى ان يكون الشاعر ابن نفسه لا ابن عصره ، فالشاعر الذي يكون ابن ذاته هو الشاعر الحقيقي ،اما ذلك الذي يريد ان يكون ابن عصره فانه لن يكون شاعرا بقدر ما يمكن ان يكون مسجلا ومؤرخا . ألم يقل العقاد : (ولا يكون ابن عصره الا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في ايامه . ولو ان هؤلاء راجعوا ديوان « جيتي » مثلا ما عثروا فيه على بيت وصف به الزلازل السياسية التي حاقت بالمانيا في عصره » ؟؟ (ساعات بين الكتب : ص ١٢٣) .

اليس هذا هو جوهر ما ذهبت اليه الرومانسية ؟ لكن لماذا لم ينجح العقاد في ان

يكون شاعرا رومانسيا ؟

لقد عرف العقاد كأفضل ما تكون المعرفة حقيقة الشعر الرومانسي لكنها لا تعدو ان تكون معرفة نظرية · اما التطبيق ، اما كتابة القصيدة في إطار هذا المذهب أو ذاك فإن العقاد لم يكن له منها سوى نصيب ضيئل .وقد حقق للشعر بآرائه وأفكاره اكثر مما حققه له بمنظوماته . وليس العقاد وحده الذي أفاد الشعر بنثره فما أكثر الذين نصروا الشعر بأقوالهم وكتاباتهم ثم خذلوه او كادوا بما يكتبونه من شعر ، ولم يقف العقاد عند التنظير للرومانسية فقد تعددت تنظيراته كما تعددت مفاهيمه للشعر . وعندما بدأت الواقعية تثير اهتمام الكتاب والشعراء ، وبدأ الشعر في ظل مفهوم الواقعية يأخذ طريقه نحو الأحداث اليومية الصغيرة ويتجه نحو الأشياء المألوفة ، التقط العقاد الخيط الفكري للاتجاه الجديد وكتب ديوانا يعبر به تلميحا او تصريحا عن اقتناعه بهذا الاتجاه ، وهو ديوان « عابر سبيل » الذي حاول لا ان يقترب فيه من الموضوعات اليومية والعادية وحسب وإنما حاول ان يقترب كذلك من اللغة اليومية ويدير ظهره للمفردات الشاعرية ، وقد وضع امام قصائد الديوان مقدمة أفاض فيها وأوضح في شرح هذا الاتجاه الشعري ، وهذا جانب منها : (ان احساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ، ويجعله معنى شعريا ، تهتز له النفس ، أو معنى زريا تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة ، او كان فينا نحوه شعور . فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا في هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، او كالمعدم الذي يظن ان المترفين لا يأكلون إلا العسل والرحيق ، كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ،ونتخيّله بوعينا ، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة . وان التصور لهو خير معوان للإحساس وشاحذ للرغبة او للنفور.، فإن الأم التي تنظر الى طفلها الوليد ، ثم تقضي عشرين سنة وهي تتصوره عريسا سعيدا لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه طوال السنين ، فإنما من نسج التصور نخلق الحلل النفيسة التي نضيفها على آمال الغيب وشاهد العيان ، فلنجمع لدينا الرغبة والتصور نجمع لدينا زادا من

الشعر لا ينفد ، وموضوعات للشعر تشتمل على كل ماتراه العيون وتمسه الأذواق . ولنتوجه بالحواس الراغبة الى ما نشاء نستمرىء الشعور به والتعبير عنه كما نستمرىء المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة ، لأن المحاسن نفسها لن تهزنا اليها ، ولن تحل عقدة من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفر ، وان اجمل وجه ليمر بنا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر بنا طلعة الخادم العجوز التي نراها صباح مساء . وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعرا في كل مكان إذا اراد : يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من ادوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعي الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور ، صالح للتعبير واجد عند التعبير عنه صدى محببا في خواطر الناس . فإذا تعودنا ان نشعر بما حولنا حق الشعور ، وأن نخلع على اليوم الحاضر ما كنا نخلعه على الزمن الماضي من سرابيل الجمال والخيال استطعنا ان نقشع عن ابصارنا غشاوة الماضي دون ان نجعل التفاهة نتيجة لازمة لانقشاع تلك الغشاوة) (ديوان ـ عابر سبيل : المقدمة ـ ص ٣) .

ولعل العقاد بهذا البيان الذي يقترب به من مفهوم الواقعيين للشعر يسجل واحدا من تناقضاته النظرية ونموذجا لخروجه على ما اراده لنفسه من ان يكون زعيم المدرسة الرومانسية المناوئة لمدرسة الإحياء الكلاسيكية ، ولأنه خروج نظري ليس غير على افكاره السابقة وتنظيراته لشعر الذاتية المطلقة . فقد جاءت قصائد الديوان نفسها أحاديث منظومة لموضوعات عادية ليس فيها من الشعر سوى أقل القليل ، وليس فيها من الواقعية سوى الاهتمام بما يحيط بنا في حياتنا اليومية من شخوص وأشياء ندركها بوعينا ولا ندركها بمشاعرنا ، وهذا نموذج من قصائد الديوان يتحدث عن « كواء الثياب ليلة الأحد » وقد كان الأحد يوم العطلة الاسبوعية لمعظم المصريين لذلك فإنهم يتزاحمون في ليلة حول كواء الثياب لتظهر ثيابهم في اليوم التالي انيقة مرتبة :

لا تنم لا تنم انهم ساهرون
سهروا في الظلم أو غفوا يحلمون
انت فيهم حكم وهم ينظرون

في غـد يـلبـسـون		في غـد يـرحـون
كـم اهـاب صقـيـل		يـا لـه مـن اهـاب
وقـوام نـبـيـل		في انـتـظار الـثـيـاب
وحـبـيـب جـمـيـل		يـزدهـي بـالـشـبـاب
كـلـهـم يحـلـمـون		في غـد يـلبـسـون

* * * *

اسـلمـوك الحـلـل		كـالـربيـع الجـديـد
في احمـرار الخـجـل		او صـفـاء الـنـهـود
تـشـتـهـي بـالـقـبـل		لا بمس الحـديـد
يـا لهـا مـن فـنـون		بهـجـة لـلعـيـون

يا له من شعر ، ليس فيه شيء من الشعر !! وإذا كان العقاد قد رغب في ان يكون زعيم الرومانسيين ثم تطورت رغبته من خلال قراءاته النقدية في ان يصبح زعيم الواقعيين فان بعض النقاد وأقصد بهم اولئك الذين ربطته بهم صلة الإعجاب ورأوا في شخصيته الفذة « اعجوبة من اعاجيب عصرنا النادرة»ـ هؤلاء النقاد عندما يتحدثون عن المدارس الأدبية وشعرائها نجدهم يفردون للعقاد مدرسة خاصة ليس لها وجود في تاريخ الأدب العربي والعالمي ، وهي « مدرسة الديوان » نسبة الى كتاب « الديوان » الذي اصدره العقاد بالاشتراك مع زميله عبد القادر المازني . وهذا الهروب الواضح الذي يتجاهل شعر جماعة الديوان باستثناء عبد الرحمن شكري الذي أعلن انسحابه من مدرسة الديوان وأعلنت هي موته واندثار صوته ، اقول ان هذا الهروب يدل على ذكاء هؤلاء النقاد وعلى أكتفائهم بالتركيز على دور مدرسة الديوان في مجال النقد وتطوير مفاهيم الشعر ومقاييس النظر اليه.ولتوضيح هذه القضية بشيء من التفصيل لا بد من محاولة الاقتراب من نقاد العقاد او بالأصح من نقاد شعره .

رأي العقاد في شعر العقاد :

في وسعنا ـ بادئ ذي بدء ـ ان نقرر أن شعر العقاد لم يحظ حتى هذه اللحظة بأي ناقد حقيقي ، وأنه لم يثر من حوله اي اهتمام نقدي . وقد انصرف من حوله الأصدقاء

والخصوم على السواء، والذين تصدوا لتعريفه او حاولوا إبداء اي قدر من الاهتمام بشعر العقاد هم إما من أصدقائه الأدباء غير المتخصصين في النقد الأدبي او من الحريصين على ان يظل العقاد ذلك الأعجوبة الذي كون نفسه بنفسه بعيداً عن سلطان الجاه والنفوذ والمنصب ، وبعيداً عن اضواء اللقب العلمي ، وقد كان العقاد نفسه يدرك انصراف الناس عن شعره او إقبالهم على نثره ، وكان يعزو ذلك الى اهمية القضايا التي يطرحها في النثر . وكأني به وهو يشكو من جناية نثره على شعره وهو تصور غير صحيح على الإطلاق ، قد ساعد نثره على ترويج ما كان يكتبه من شعر وساعدت شهرته ككاتب كبير على غض الطرف عن ضعف الإبداع في هذا الشعر ، وهو في أوائل الثلاثينات يتحدث عن محنته بالشعر وعن مؤامرات السكوت والتواطؤ على تجاهل ديوان « وحي الأربعين » حتى بعد ان نفدت طبعته الأولى ولم ينقض شهران على ظهوره : (ولقد نفد الديوان ، أو قارب النفاد ـ بغير جهد في مقاومته لما اغتبطت به بعض اغتباطي به ا لآن ، ولكنه قد نفد على الرغم من الدس له وحرق الأرم عليه ، بل نفد على الرغم من مؤامرات السكوت والسعاية والتواطؤ على الغمز والنكاية ، فمن قرأ ما بين السطور مما كان يكتبه بعضهم هنا وهناك في خلال هذين الشهرين وقع فيه على مضحكات وسخافات ، لا نرى لها نظيرا في غير البيئة الأدبية التي لم تزل بيننا عرضة لأمثال تلك الصغائر لأسباب سنلم ببعضها في هذا المقال . فمنهم من كان يطوف الأرض ليحصي الشعراء ويقول من طرف خفي ان صاحب « وحي الاربعين » ليس بشاعر !! ومنهم من كان يلفق الأسماء ليكتب بها الى الصحف منكرا على الناس ان ينظموا الشعر بعد سن الاربعين !! ومنهم من كانوا يتواصون بالسكوت عن الديوان كأنهم لا يطيقون ان يسمعوا اسمه مذكورا على الأفواه . . . ومنهم من كانوا يطوفون الأندية والقهوات مرات في كل يوم ليقوموا ويقعدوا بالقدح في العقاد والافتراء على العقاد . ومنهم من يحسبهم الناس اصحابا لنا وهم يتعمدون ان يستعرضوا كل مطبوع ظهر في هذه الأيام إلا وحي الأربعين . . فحبط كل هذا ولم يمنع القراء أن يقبلوا على كتاب يحبون ان يقرأوه، ولن يمنعني أنا الآن دون أن انظم وأكتب كلما وجدت سبيلا الى النظم والكتابة ، وسأجد السبيل اليهما ما وجدت عندي صحة حسنة وورقة وقطعة قلم ولو مكسورة !!) (آراء في الآداب والفنون : ص ٧) .

أظن ان العقاد قد جمع في هذه الفقرة من أليم الشكوى ما يهم كل دارس لشعره ، فهو لا يعترف بإهمال شعره وحسب ولا يشكو من الخصوم وحسب ولكنه يشكو مما يشبه الإجماع على نكران عبقريته الشعرية وهو يشكو من الخصوم والأصدقاء على حد سواء ، وفي شكواه ما هو أخطر من ذلك،واعني به هذا الانقسام بين النظم والكتابة النثرية . ثم هذا الإصرار على مواصلة « النظم » مهما كان حظ ما ينظمه من الاستقبال فضلا عن ربط هذا الإصرار بالصحة الجيدة ، وهو ما يوحي بأن الشعر ضرب من الرياضة البدنية او حمل الأثقال ، مع العلم بأن معظم الشعراء المبدعين في الشرق والغرب لم تكن صحتهم على ما يرام ، وقد كان من بينهم من يشكو من علة في صدره او في قلبه او من الم في جسده او في امعائه ، ومن يدري فقد تكون صحة العقاد العملاق وراء هذا الفتور الواضح في شعره فهو شعر يخلو من شفافية الفنان ومعاناته ولا يوحي سوى بالانفعال الواعي والتعبير المستقيم .

وربما استدعى اعتراف العقاد نفسه بأنه « ينظم » ولا « يعبر » بالكلمات وهو الذي اتسعت ثقافته واستوعبت المرحلة الرومانسية في الشعر الانجليزي ، ربما استدعى هذا الاعتراف وقفة اخرى لاستخلاص موقفه من تقدير الشعر من خلال مقاييسه النقدية لا من خلال أشعاره ولا من خلال نظرته او مفهومه للشعر وقبل ان نتوغل في قراءة هذه المقاييس النقدية عند العقاد ينبغي لنا ان نتوقف عند هذه الملاحظات التي حدد فيها احب القراءات الى نفسه .وقد وزع هذه النفس الى اربعة جوانب ، هي الذوق والفكر ، والوجدان وجانب المشاغل .وقد وضع الشعر مع بقية الأنواع الادبية الى جوار تراجم عبقريات في جانب الذوق .

وهذه هي تقسيماته (احب القراءات الى « ذوقي » قراءة الشعر والأدب وتراجم العبقريات،واحب القراءات الى « فكري » قراءة التاريخ الطبيعي والتاريخ الإنساني ، واحب القراءات الى « وجداني » قراءة العقائد والمذاهب فيما وراء الطبيعه . واقرب القراءات الى شواغل حياتي قراءة المباحث الاجتماعية وما يتصل بها من الدراسات النفسية) ـ المصدر السابق ص ٢٣٨ .

تفيدنا هذه التقسيمات المحددة للنفس الى جوانب او قسمات ذوقية وفكرية

ووجدانية الخ ، ان نتعرف الى حقيقة ان شخصية الناقد في العقاد تتغلب على شخصية الفنان فيه فهو يرتب الشعر الى جوار التراجم والتراجم جزء من التاريخ الإنساني، وقد وضع التاريخ الإنساني في جانب الفكر،وهو بهذا يحدد من حيث لا يدري رؤ يته الحقيقية للشعر باعتباره فكرا ، وفكرا خالصا لا كما كان يقول عن شعر زميله عبد الرحمن شكري « أن هو إلا وحي يوحى » او مشاعر متناقضة وملتوية تختلج في أغوار النفس وتجمع كما يقول بين (نظرة المتدبر ، وسجدة العابد ، ولمحة العاشق ، وزفرة المتوجع ، وصيحة الغاضب ، ودمعة الحزين ، وابتسامة السخر ، وبشاشة الرضاء وعبوسة السخط وفتور اليأس ، وحرارة الرجاء) وهو ما كان جديرا بأن يجعل مكان الشعر في جانب الوجدان وبالقرب من العقائد والمذاهب والفلسفات ، هل هو إزراء من العقاد بالشعر ان يضعه في الجانب الذوقي نفسه، أم أنه تقدير محسوب؟ فقد وضعه في مستوى واحد مع تراجم العبقريات. والمعروف ان اعظم ما شغل العقاد في حياته هو الشعر والشعراء ثم العبقريات ، ومعظم كتاباته دراسات للشعر وتراجم للعظماء من البشر ثم قصائد تألفت له منها تسعة دواوين شعرية هي ؛ « يقظة الصباح » و « وهج الظهيرة » و« اشباح الاصيل » و « اشجان الليل » وقد جمعها عام ١٩٢٨ ونشرها تحت عنوان (ديوان العقاد) ثم ديوان (وحي الاربعين) وديوان « هدية الكروان » ١٩٣٢ « اعاصير مغرب » ١٩٤٢ واخيرا « ما بعد الاعاصير » ١٩٥٠ وواضح ان الدواوين جميعها باستثناء « عابر سبيل » تمثل عناوينها مراحل من حياته من صباح الشباب الى اعاصير المغرب .

وقد أعلن العقاد عن حبه المبالغ فيه للشعر في حوار قارن فيه بين القصيدة والقصة ، بين الشعر والرواية وأيهما أعلى مكانة وأرفع قدرا ان كان بين فنون الآداب تفاضل وتمايز . يقول العقاد في حوار « قال : كيف ؟ اليس في الرواة والقصاصين عبقريون نابهون كالعبقريين النابهين في الشعر وسائر فنون الآداب ؟ قلت بلى ، ولكن الثمار العبقرية طبقات على كل حال . وقد يكون الراوية اخصب قريحة ، وأنفذ بديهة من الشاعر او الناثر البليغ ، ولكن الرواية تظل بعد هذا في مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور . . . والمثل هنا أقرب الى الإيضاح من سوق القضية بغير تمثيل ، ان الحديقة التي تنبت التفاح لا يلزم ان تكون في خصبها ووفرة ثمراتها أوفى من الحديقة التي تنبت الجميزوالكراث،ولكن الجميز والكراث لا يفضلان التفاح وإن نبتا في

ارض أخصب من الأرض التي تنبته وتزكيه . ونحن نقرأ القصص التي تجود بها قرائح العباقرة من امثال ديكنز ، وتولستوى ، ودستويفسكي وبورجيه ، وبروست ، وبيراندللو، مؤمنين بتلك العبقريات التي لا تجاري في هذا المضمار، ولكن ايماننا بها لا يلزمنا ان نضع القصة في الذروة العليا من أبواب الآداب ، ولا يمنعنا ان نقدم عليها غيرها في التقدير والتمييز . .

قال: وما المقياس الذي ترتب به هذه الرتب يا ترى ؟ قلت : لعله مقاييس شتى لا مقياس واحد ، ولعل الناس يختلفون فيها كاختلافهم في كل شيء ، يرجع الى المشرب والتعبير ، غير أنني اعتمد في ترتيب الآداب على مقياسين يغنياني عن مقاييس اخرى ، وهما : الأداة بالقياس الى المحصول ، ثم الطبقة التي يشيع بينها كل فن من الفنون ، فكلما قلت الأداة ، وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب ، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الى النزول والإسفاف وما أكثر الأداة واقل المحصول في القصص والروايات . . ان خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيك بيت كهذ البيت :

وتلفتت عيني فمذ خفيت	عني الطلول تلفت القلب

او هذا البيت :

كأن فؤادي في مخالب طائر	أذا ذكرت ليلى يشد به قبضا

أو هذا البيت :

ليس يدري اصنع انس لجن	سكنوه ام صنع جن لأنس

او هذا البيت :

وقد تعوضت عن كل بمشبهة	فما وجدت لأيام الصبا عوضا

ولأن الأداة هنا موجزة سريعة ، والمحصول مسهب باق ، ولكنك لا تصل في القصد الى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشعيب . وكأنها الخرنوب الذي قال التركي عنه ـ فيما زعم الرواة ـ انه قنطار خشب ودرهم حلاوة ، أما مقياس الطبقة التي يشيع بينها الفن فهو أقرب من هذا المقياس الى احكام الترتيب والتمييز،ولا خلاف في منزلة الطبقة التي تروج بينها القصة دون غيرها من فنون الأدب ،

سواء نظرنا الى منزلة الفكر أو منزلة الذوق ، او منزلة السن ، أو منزلة الأخلاق ، فليس اشبع من ذوق القصة ، ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة ، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة ولا اصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين . (كتاب « أنا » - ص ٢٨٧) .

هذا الإكبار الفائق من شأن الشعر ، وهذه المقارنة الظالمة بينه وبين ما ليس بشعر ، ثم تلك الصلة العميقة بكل ما يرتبط بالشعر ، كل هذا يضاف الى ما سبقت الإشارة اليه من رغبة العقاد الجامحة بأن يكون شاعرا ، وان لا يكون شاعرا عاديا بل زعيما لمدرسة تخرج بالشعر عن نطاق المحاكاة والتقليد وتقفز به الى مدن التجديد وأصقاع الإبداع ، ومن يرصد كل هذا الجهد الشعري وكل هذه الدواوين يدرك ان العقاد لم يتهاون ابدا بالشعر ولم يقصر في النظم ، ولم يكن حبه للشعر بأقل من حبه للنثر كما يذهب الى ذلك بعض النقاد ، ولعل موهبته هي التي خانته ولم يخنه حبه للشعر ولا طموحه ، اما تلك الأحاديث والحكايات التي تذهب الى انه كان يعود الى الشعر بين حين وآخر لكي يهرب اليه من جفاف النثر ومن صرامة المباحث التاريخية والاجتماعية ، وانه لو أخلص للشعر واختصه باهتمامه الكامل لكان لنا منه شاعر العربية الأول فكل ذلك لا يخرج بنا عن حقيقة ان العقاد لم يكتب شعرا جيدا ، وان هذه الاحاديث والحكايات تثبت هذه المقولة اكثر مما تعمل على نفيها او التشكيك في صحتها ، وفي القديم والحديث وفي الشرق والغرب لمعت اسماء لشعراء وكتّاب عظام جمعوا في ابداعاتهم بين كتابة الشعر والنثر ، ولم تكن كتابة النثر عند أي منهم على حساب الشعر ، ولا كانت كتابة الشعر على حساب النثر ، وربما كان ابرز هذه النماذج في اوروبا الشاعر والكاتب الألماني جوته ، والشاعر والكاتب الفرنسي فيكتور هيجو ، ويمثل هذا التواصل في حياتنا الأدبية الراهنة الشاعر الكاتب الراحل صلاح عبد الصبور والشاعر الكاتب علي احمد سعيد « ادونيس » فقد استطاع كل من الشاعرين الكبيرين ان يحتل في مجال النثر نفس المكانة التي احتلها في مجال الشعر تقريبا .

لقد نجح العقاد في كتاباته الكثيرة والمتعددة عن الشعر والشعراء ، ونجح في ابعاد جيل من الشعراء عن المحاكاة العمياء للقصيدة الموروثة ، ولكنه لم ينجح في كتابة الشعر

لا لأن الفكر قد صادر عواطفه كما يزعم البعض او لأن قصائده قد جاءت من منطقة التفكير أو العقل لا من منطقة الوجدان ، فالنزعة العقلية او المنطقية لم تمنع الشعراء الموهوبين ان يتركوا اعمالا شعرية ذات تأثير خالد ، ولعل أبرز شعراء العربية القدماء من ذوي النزعة الفكرية أو ممن يتغلب الفكر في تكوين تجاربهم الشعرية . وماذا يتبقى من المتنبي وأبي العلاء المعري مثلا إذا ما انتزعنا الفكر من قصائدهما؟ لكن النظرة المنطقية او العقلية الى القضايا من خلال رؤية فنية خالصة او القدرة على صياغتها صياغة تعبيرية ناجحة تجعل التعبير الفني يبتعد بها عن مناخ المباشرة والتقريرية ويضيفها الى روائع الإبداع .

وأجدني انسقت دونما رغبة في إصدار حكم نقدي عن شعر العقاد ، في حين إن مهمتي كانت وما تزال قاصرة على التساؤل وإفساح المجال امام الآراء المختلفة لكي تضع الإجابة الصحيحة على السؤال الذي طرحه عنوان هذا البحث وهو : هل كان العقاد شاعرا ؟

شعر العقاد في ميزان النقد
نقد أم خصام

هل الشعراء هم فقط أولئك الذين يكتبون الشعر أو يحاولون كتابته؟ هذا السؤال عذبني ويعذبني، وطالما طرحته على نفسي لا سيما حين يقع في يدي ديوان من الشعر ولا شعر فيه، وقد أرهقني هذا السؤال نفسه في الآونة الأخيرة وأنا أقلب في دواوين العقاد التسعة والذي تجمع له فيها من الكم الشعري ما لم يجتمع للمتنبي أو لشوقي. وفي الإجابة على السؤال يمكن القول بأن الذين كتبوا الشعر أو حاولوا كتابته لم يكونوا كلهم شعراء، والأدلة على ذلك كثيرة فيما نقرأ من شعر ليس بشعر، ومن دواوين جمعت أطناناً من المعاني والأفكار والصور والاستعارات غير الشعرية، لكن ما يحير ويبعث على الأسى أننا لا نستطيع أن نعثر على مثال واحد عن الشعر الحقيقي الذي عاش ومات في مشاعر أصحابه دون ان يتنفس على الورق أو أن يختلط مع مشاعر الآخرين، وكأن أصحاب ذلك الشعر الذي لم يظهر يشاطرون ـ على نحو ما ـ نيتشه ذلك الفيلسوف الشاعر الغاضب الذي كان يرى أن اللغة تسيء الى الواقع وتدخل عليه عناصر غريبة بوجه ما، وهم نتيجة لذلك لا يريدون لمشاعرهم ان ترتدي لغة ما.

وليس في هذا القول ما يوحي من قريب أو بعيد بالدعوة الى الصمت أو الاعلاء من شأن الشعر الذي لم تبتذله الكلمات ولم يشوه جماله الحبر، كما أن هذا القول لا يحجر ولا يريد لأحد أن يحجر على أي إنسان أو يمنعه عن التعبير عن نفسه بأية لغة وبأي مستوى من الكتابة الشعرية حتى عن طريق ذلك المستوى الذي لا يخرج عن كونه مجموعة من الخواطر والمعلومات. . فالقارئ وحده بسلامة إحساسه وبمعاييره الفنية الدقيقة كفيل بأن يميز الجيد من الرديء والسمين من الغث، وإذا كان العقاد العملاق بكل تاريخه الأدبي وبكل ثقافته الموسوعية قد عجز عن الترويج لشعره كما عجز خصومه ومنافسوه عن الوقوف في وجه ترويج كتاباته النثرية، اذا كان ذلك قد حدث، فإن القارئ العربي ما يزال بخير، وهو وحده الضمانة الأكيدة في هذا الزمن الطافح بالكراهية وبالكتابات من كل الألوان والأشكال.

لقد كان طه حسين ـ ربما قبل العقاد ـ شاعراً، وكتب في بداية حياته عدداً غير قليل من القصائد التي تؤلف ديوانه لكنه اكتشف في الوقت المناسب وقبل أن ينزلق في متابعة اللاشعر ان ما يكتبه من شعر لا قيمة له ومن ثم فلا يستحق ان يتعب نفسه في مواصلة كتابته، فتوقف عن النظم وأعلن أن منظوماته تلك لا علاقة لها بالشعر وأنه يشعر نحوها بقدر غير يسير من الخجل. وليس طه حسين وحده الذي خامره الشك فيما يكتب من شعر فالشعراء المبدعون أنفسهم ينظرون الى كثير من أشعارهم بازدراء ويتمنون لو استقبلوا من أمرهم ما استدبروا لأحرقوا وأبادوا الكثير من تلك الأشعار. اما العقاد فيكاد يكون الوحيد بين من حاولوا كتابة الشعر إعجاباً واعتداداً بما ينظم . والاعتداد من أبرز سمات العقاد الكاتب والشاعر، وقد ارتفع به أحياناً الى درجة من الكبرياء التي لا تليق بالمبدعين والمفكرين ولعلها محصلة المعارك المتطرفة التي شنها ضد بعض الشعراء وشنها بعض النقاد ضد شعره.

ومن هنا ينبثق سؤال على قدر من الأهمية وهو: هل كان لمواقف الخصوم اثر على إهمال شعر العقاد، وإذا صح ذلك فلماذا سعى الخصوم الى أن يقتصر الاهمال على شعر العقاد دون نثره؟ ومحصلة المعارك التي أشرنا اليها تؤكد ان نثر العقاد او بالأصح كتاباته النثرية المختلفة هي التي أشاعت الخصومات وتعرضت لأقسى الخصومات، وأن هذه الكتابات بفضل تلك الخصومات قد نالت شهرة غير محدودة، سواء كانت تلك الكتابات

في السياسة المباشرة أو في قضايا فكرية معينة. وعلى العكس من ذلك شعره الذي لم يتعرض لأي معركة تذكر. . ويبدو لي أحياناً أن خصوم العقاد قد كانوا يظهرون قدراً من الرضا عن شعره ويتمنون له ان يستمر في نظم الشعر وفي الابتعاد عن مجاله الحقيقي وهو النثر بما كان يسببه للخصوم من قلق، وما يمتلكه من جرأة على الاقتحام. أما أولئك النقاد الذين تعرضوا لشعر العقاد بالسوء، وقد كان جلهم من غير المصريين، فقد كان دافعهم الى ذلك حب العقاد وإعجابهم بالكاتب الكبير وبالناقد الذي وضع الأبجديات المعاصرة للنقد الحديث، ونقد الشعر بخاصة. ولعل في طليعة هؤلاء المنكرين لشعر العقاد والمكبرين لأساليب كتاباته النثرية، الناقد اللبناني «مارون عبود». فقد ساءه أن يرغم العقاد نفسه ويرغم قارئه ايضا على قراءة شعر ليس فيه من عناصر الشعر التقليدي سوى الوزن والقافية. وهذه نماذج متفرقة من نقد مارون لثلاثة دواوين للعقاد وهي « وحي الأربعين ، وهدية الكروان ، وعابر سبيل » . وقد يكون من الضروري التقديم لهذا النقد برأي مارون عبود في العقاد الكاتب والمفكر ، فهو يقول « كاد العقاد يكون منقطع النظير ، فهو كثير الاطلاع ثاقب الفكر ، يناقش أكابر مفكري العالم ، ولكن تعبيره الشعري ليس كما يجب فانحطت منزلته قليلاً عن شكسبير وجوته ، ولا نقول راسين وهيجو لأنه يرى الشعر الفرنسي جلجلة ، وهو لا يجب ان يقعقع بالشنان » .

مارون عبود: على المحك: ص ٢٣٢

وفي مكان آخر من ذات الكتاب يقول الناقد: «ما كنا لنفي بقصيدة كهذه هي برمتها من الشعر المقيت الغث، لو لم تكن للعقاد، والعقاد مجاهد وطني، مكين المبدأ، صلب العقيدة حتى التحجر، لا يتزعزع يقينه ولا تني همته، قد ضحى براحته وصحته على مذبح وطنيته الصادقة، فلله العقاد مجاهداً صامداً للاضطهاد والمضطهدين! وإن لم يحسن التعبير عن عاطفته شعراً، فهو لا يعجز عن أدائها نثراً، ولكنه يحاول ان يقول الشعر، وما أراه يفلح ولو عمر كلبيد. . .»

على المحك: ص ٣٥

إن للعقاد الكاتب الناثر والمجاهد الوطني لمكانة كبيرة في نفس مارون عبود الناقد، اما العقاد الشاعر فهو ليس موضع شك ولوم وحسب ولكنه موضع قدح وردح وأداة سخرية وعبث. لننظر كيف يستقبل الناقد ديوانه «وحي الأربعين» ذلك الديوان الذي حدثنا العقاد

فيما سبق ان طبعته الأولى نفدت في أقل من شهرين بالرغم من المقاومة الحاقدة والتواطؤ المذموم: «موضوعي اليوم العقاد الشاعر، خبروني ان له غير دواوينه الثلاثة التي بيدي، أربعة أخرى سماها الديوان كما سمي نحو سيبويه الكتاب، إذن للعقاد سبعة دواوين، لك أن تسميها ضربات بني اسرائيل السبع، أو سبع بقرات فرعون العجاف، اما أنا فهي عندي كرجال الكهف تحسبهم ايقاظا وهم رقود، ولو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا، ولملئت منهم رعباً، فإياك أن تفعل كمعاوية.. وبعد فلنعد الى الثلاثة وأولها «وحي الأربعين».. وأخاله سماه كذلك تيمناً بالأنبياء الذين يكلفهم الله رسالته في هذا العمر، لا عملاً بقول الشاعر «وماذا تبتغي الشعراء مني...».

فالعقاد متع الله الأدب بطول بقاه، سيلزم باب ربة الشعر ولو فات المائة والأربعين ورده الله الى أرذل العمر، فهو شاعر برغم أنفي وأنفك وأنف كل من نطق الضاد، يرد الفرات زئيره والنيلا..! أما الديوان الثاني «هدية الكروان» فالاستاذ يستفسر فيه نفسه عنا الى عالم الطير. جعله بعض الهدايا التي يتصل بها السبب بين عالم الطير وعالم الشعراء (ص ١٠) فعسى أن تذكر الطيور ان الهدايا على مقدار مهديها فتقبلها منه وتؤوب معه...
أما ثالثة الأثافي فآخر ما نزل على قلم مولانا الجليل وعنوانه «عابر سبيل» اتضع الأستاذ في مقدمة هذا الديوان وأفهمنا انه يؤدي رسالة الحياة الحاضرة، تلك رسالة هذا الديوان الجديد «عابر سبيل» وهو اسم يدل على مرماه، ولست أقول إنه أدى هذه الرسالة ولكن أرجو ان يقنع القراء بأنها رسالة قابلة الأداء(ص ٨) «ولكنها يا سيدي المتصابي، ستظل في شباك البريد بشرط التأدية حتى يقيض الله من يؤديها، العقاد ككاهن ذرب اللسان يحفظ التوراة والانجيل والكتب البيعية كلها، فيحسن الوعظ والارشاد ولكن غرائزه تعوقه عن العمل بما يعلم ويعلم، انه الاستاذ القدير حين يضع دساتير الفن بمرسوم إرادة سنية، ولكنه يعجز عن المطابقة لأن الشعر سليقة، وإن صقله المران بعض الشيء، كما توهم العقاد فلا يجعله شعراً، وبرهاني أن الاستاذ الجليل بلغ الخمسين من عمره المديد ولا يزال نظمه كما كان. كان بشار بن برد جالساً أمام بيته وبيده مخصرة، وامامه طبق تفاح، فحاول أحدهم سرقته فضربه على يده، فقال له الرجل: أنت أعمى؟ فتكشر أبو عبده ضاحكاً وأجابه، يا أحمق، واين الحس؟.. إن في الشعر شيئاً أدركه إدراك بشار ولا أدري كيف أعبر عنه ولكنني أشهد أنني لم أحس بشيء منه عند العقاد..» (نفس المصدر ص ٢٣٧).

من خلال هذه العينة، وهي جانب من السطور الأولى في المقال الأول الذي خصصه الناقد مارون عبود لنقد ديوان وحي الأربعين، علينا ان نتبين اسلوبه في بقية المقالات الأربع. وقد كانت الأولى والثانية عن وحي الأربعين والثالثة عن هدية الكروان، أما الرابعة والأخيرة فعن «عابر سبيل» ولن نقنع أو نكتفي من تلك المقالات الكبيرة بهذه لسطور كما لن يمنعنا عن الاسترسال في الاقتباس هذه الحدة في النقد فهي أقل بكثير من لحدة التي كان العقاد يستقبل بها قصائد أحمد شوقي، وقد كانت تلك هي اللغة السائدة في النقد الأدبي، ولم تختف آثارها إلا بعد ظهور النقد الجامعي الأكاديمي الذي أشاع قدراً لا بأس به من الموضوعية ومن أساليب البحث والتحليل.

وإذا كان مارون عبود قد استثنى نثر العقاد من الهجاء اللاذع فإنه قد استثنى كذلك مقدمات دواوينه، وهي التي يوجد فيها رؤيته الشعرية التي لم تكن لتتطابق مع ما ينظمه من شعر «أقرأ مقدمات دواوينه فأصيح: يا بارك الله!! أحسبني أمام شاعر لا يُجارى حتى اذا تجاوزت الوصيد رأيت شعراً هزيلاً كذئب البحتري وظننتني أقرأ دفاتر المتمرنين في الصفوف الوسطى لا نظم أديب كبير، إننا لفي زمن كثرت فيه «الأصول» فأكثر الشعراء يضعون لنا في صدور كتبهم خريطة دنيا وحيهم لئلا نكون من الضالين، والعقاد أول من فعل هذه الفعلة. يقول في مقدمة وحي الأربعين ان «التعبير الجميل عن الشعور الصادق هو حد الشعر» فلنجعل هذه التميمة في أعناقنا لعلها تنفع وتقينا شر توابع العقاد. هذا كلام أحلى من العسل ولكن هل استطاع العقاد شيئاً من هذا؟ نعم، لقد طبق مفصل الشق الثاني أي الشعور الصادق، أما الشق الأعلى - التعبير الجميل - فيعجز عنه ولو عمر مثل عمر نوح، لست أشك بشعور العقاد الصادق ولكن هذا لا يكفينا، إن هذه الحجة لا تقلي عجة، كثيرون جاءونا بها فما غفرت لهم وزراً، ليت للعقاد شيئاً من التعبير الجميل فيستتر به هذه العورة! أما الاخلاص وحده فلا يفتح باب الخلود، لا بد من الفصاحة وحسن التصوير في الفن، وإلا فهيهات أن يدخل العبد ملكوت العبقريين، قال العقاد في كتابه الفصول «الكلام العاطل ليس أدباً وإنما الذي يستحق ذلك هو الذي يكسو الفكرة ثوباً من الجمال والجلال». فأين الجمال والجلال في هذه الكتب التي يسميها دواوين شعر؟» (نفس المصدر ص ٢٢٩).

وكما أن الناقد لا يجحد جهد العقاد وما يبذله من تحديد الوصول في المقدمات وما

يضعه فيها من خرائط لمدن ومناطق لا وجود لها فهو كذلك لا يجحد قدرته في اختيار اسماء الدواوين: «لست أجحد تجديده في العناوين فوحي الأربعين وهدية الكروان وعابر سبيل أسماء لا يستهان بها، وليست بالشيء القليل، قد فعل العقاد كشعراء العالم اليوم ولكن الملبوس لا يصير القسوس، لا يغضب العقاد ان نصارحه بما في انفسنا، فهذا شعر جاف كأنه الحطب اليابس، ويا ليته الحطب فيخرج ناراً ونوراً؟ فما هناك إلا دخان يعمي الأبصار قبل ان تأتي السماء...» (نفسه: ص ٢٢٩).

إن مارون عبود يستكثر على شعر العقاد حتى أن يشبهه في جفافه من روح الشعر بالحطب اليابس، فالنار تكمن بشكل ما في الحطب اليابس. أما شعر العقاد الصادر عن العقل الواعي والادراك الجاف فيفتقد حتى الى ميزة الاشتعال، وقد كان الناقد شديد القسوة شديد المصارحة ولم يكن في ذكاء سيد قطب ورفقه الذي يشبه رفق الطبيب الجراح. فقد أورد مثل هذا الرأي تماما في شعر العقاد ولكن ليس بهذه الغلظة ولا بمثل هذه القسوة لقد اكتفى سيد قطب ـ وسوف نعود الى رأيه بتوسع فيما بعد ـ اكتفى بأن يقول «في وضح النهار يعيش العقاد؛ صاحي الحس، واعي الذهن، حي الطبع لا يهزم إلا نادراً، ولا يتوه فيها وراء الوعي أبداً» (سيد قطب: كتب وشخصيات ص ٨٤).

وفي تقديري أن في هذه الكلمات من تحديد ملامح تجربة العقاد الشعرية وعن احتفائها بالأفكار والصور الذهنية وبعدها عن التجربة الشعرية الحية المتوهجة ما يفوق كل التفاصيل التي أوردها مارون عبود. ومع ذلك فنحن بحاجة ماسة الى مثل تلك التفاصيل الموجهة أساساً الى القارئ العام الذي لا يستغني باللمحة عن الرؤية الشاملة ولا بالاشارة العابرة عن الاطالة المملة، ومارون عبود الناقد المدرس لا يكتفي في نقده باللمحة او الاشارة، ولا يتوقف عن نقد قصيدة إلا بعد أن يذبحها ويسلخها ويفتش أمعاءها ويجعل القارئ العادي يصرخ، نعم، لقد فهمت.. أنت على حق.. فلنواصل المتابعة ولنغض الطرف عن التطرف الحاد في استخدام التعابير الساخرة والغمزات الجارحة، فقد صدر هذا النقد قبل أربعين عاماً وقبل وفاة العقاد بربع قرن، وقد أصدر العقاد بعد نشر هذا النقد ديوانين كبيرين من الشعر هما «أعاصير مغرب» و«ما بعد الأعاصير» فلتكن هذه الكلمات الساخرة نوعاً من الأعاصير التي واجهها العقاد ولم تثنه عن غايته ولا عن هدفه الشعري، يقول مارون عبود:

«إذا ما طالعت دواوينه الثلاثة التي أنفق على تحبيرها برميل حبر وقنطاراً من الورق وغابة من الأقلام تحسبه سمساراً يصدر شعراً في دواوين، وبضاعته أشكال وألوان، فكأنه دكان الضيعة فيه جميع حوايج البيت. . وليس الذنب ذنب الاستاذ فهو عارف بأصول الفن ولكن الكلام يتعصى عليه، وفنه كقناة عمرو بن كلثوم لا يلين ويشج قفا المثقف والجبين، نفسه تطلب ومعدته لا تقطع فيقعد ملوماً محسوراً. خذ هذا العنوان الرائع «عيد ميلاد في الجحيم» فماذا ترى في تلك القصيدة وهي من خير وحي أربعينه؟ بياناً دون الوسط، وشعرا أجش تغلب عليه صنعة النثر وصيغته، وعلى ضوء قوله «إنما الشاعر من يشعر ويشعر» رحت أفتش في جحيمه ولا فرجيل يهديني، فما وجدت خيالاً يرضيني، ولا شعوراً يسليني فعدت بخيبة أردد: مالي لا أرى الهدهد. . . القصيدة غراء فرعاء مصقول ترائبها، ولكنها مقعدة، تخلو من الاهتزازات والنبرات والصدى البعيد كأنها الشوحة في إسفافها. أنكون في جهنم ونبرد؟ أنحضر عيداً ونحزن؟ ثم نقول: إن الشاعر من يشعر ويشعر»، (على المحلك ص ٢٣٢).

نحن حتى الآن لم نخرج في مرافقتنا لمارون عبود وهو يطوف بديوان وحي الأربعين ـ عن الصفحات الأولى من وحي الوحي اذا جاز التعبير، إن الناقد ما يزال في هذه الصفحات يحاول أن يثبت أن العقاد عبقري في فهمه للفن الرفيع، وعبقري في ثقافته الشعرية وفي فهمه بل وتصوره للشعر الرفيع، وأنه ثاقب النظر فيما يذهب اليه من آراء حول الشعر والشعراء. إلا أنه عندما يذهب نحو الشعر يرتد خائباً ويجد الباب موصداً فيعود أدراجه ولكنه وهو العقاد بكبريائه وعظمة طموحه يأبى أن يعود خاوي الوفاض بادي الانقاض، فيحمل معه من الحبر والورق ومن التأملات التجريدية على حد تعبير سيد قطب ما يجعله مزهواً ولو الى حين. وسنتوقف ولن تكون المرة الأخيرة ـ عند نموذج من نقد مارون عبود لشعر العقاد:

«إذا تصفحنا وحي الأربعين رأيناه مبوباً أحسن تبويب، فيه تساوق أكد لي ان العقاد يفتش عن مواضيعه تفتيشاً بل ينظمها ليسد بها فراغاً، ويملأ بياضاً معلوماً من الورق يخرجه كتاباً للناس. وللأستاذ فلسفة بل الأستاذ يحب الفلسفة جداً، وفلسفته لا مط فيها ولا عط، من شاء فليؤمن، إقرأ فلسفة حياة (ص ١٧) فهي تتناول الكون وما وراء الكون: الإله، الخلود، السعادة في الدنيا، الخير والشر، الحلال والحرام. كل هذه

المعضلات يدرسها الأستاذ الأعظم في خمسة عشر بيتاً فقط، وهذاكثير،فخير الكلام ما قل ودل. . وهأنذا أذكر لك الخاتمة لتذكرني بها:

شـرعـك الحسن فـما لا يحسـن — فـهـو لا يحلو وإن حـل الحـرام
لـيس في الحـق آثـام بـين — غـير مسخ الحسن أو نقص التمـام
مـا عـدا هـذيـن ممـا يمـكـن — فـاستبحه وعـلى الدنيـا السلام

بخ، بخ الا اثنتين فلا تقربهما أبداً، هذا هو الكلام، وهذا هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق، حد الشاعر العظيم والشعر الرفيع. . هذه آية صغرى من الباب الموسوم «تأملات في الحياة» وهناك أشياء غيرها لا تحصى. في هذا الباب خمسة وثلاثون عنواناً في ست وعشرين صفحة منها هذا العنوان: «إنذار الغضب الى الحق المحتجب»؛ وقد فهمت معناه فما في اللفظ أغراب وفي هذا الباب ثلاثيات ورباعيات كرباعيات فيلسوف العراق المرحوم الزهاوي. اسمع قول العقاد:

المـوت طـراق عـلى الأ — بـواب عـافٍ كـالـعـفـاة
المـوت أخـاذ فـخـذ — مـا تـسـتـطـيع مـن الحـيـاة

وعندي أن الزهاوي قال أحسن من العقاد ألف مرة يوم نظم:

لا تـقـف قـدام لـذاتـك — مـكـتـوف الـيـديـن
أنـت لا تـأتـي إلى — دنـيـاك هـذي مـرتـيـن

وتحدث الإمام عن النور فوفقه الله الى بيت عليه مسحة شعرية، ولكن بعد زحير كزحير إمام عصبة ابي نواس في محرابه، فقال:

عجبت لأرض تخطر الشمس فوقهـا — وتشـرق فيهـا كيف يـطرقهـا الـغم

فكأنها خمرة ابن الفارض فما سكنت والهم يوما بموضع. . ها نحن على وصيد الباب الثاني وعنوانه «خواطر وشؤون الناس» فلنقف قليلاً عند ثلاثة أبيات عنوانها «عدل الموازين» ولا تعجب لكثرة العناوين وقلة الشعر فالحياة قصيرة والأستاذ يريد أن يقول في كل فن ومطلب:

انـا نـريـد إذا مـا الـظلم حـاق بنـا — عـدل الأنـاس لا عـدل المـوازيـن

عـدل المـوازين ظلم حـين تنصبهـا   عـلى المسـاواة بـين الحـر والـدون
مـا فـرقت كفـة الميـزان أو عـدلت   بـين الحـلي وأحـجـار الـطواحـين

أما عدل الموازين بين الحلي وأحجار الطواحين فلا يكون إلا إذا كان ناصبوها بهاليل ، ليت الاستاذ وضع هذه السفسطة في ميزان منطقة ووضع قبالتها العيار ليعرف قيمتها ، وقد اضحكني بعدها بيتان عنوانهما شطور :

دلـيـل عـلى أن الـكـمـال محـرم   إنـاث خـلقـنـا بـيـنهـا وذكـور
فـما المـرء في جـسم وروح بكامـل   ولـكـن كـل الـعـالمـين شـطور

أتقول لي ماذا ينظم الاستاذ؟ وأية فكرة يخرج لنا هذا الهدهد المتوج.. اللهم أين أنت، أأخرجت أبوينا من الجنة لتنزل بنا هـذه الدواهي؟.. وكـأنه يعـارض أخاه ابن الرومي بهذين البيتين، فاسمع لعلك توافقني:

من سـاء بـالنـاس ظنـاً دون مـا ألم   أحـق عنـدي بـسـوء الـظن والتـهم
أسيء ظنـونـك لكن مكـرهـا أبـداً   كمـن يظن بـبـعض الآل والحـرم

ثم لا يحجم عن نظم الكلمات المأثورة مثـل: اعرف مـا ترميـه تعرف مـا تجنيه، فيقول:

تـعـلم كـيـف تـسـتـغـني   إذا مـا شئـت أن تـغـني
فـمـن يجـهـل مـا يـلقـى   فـقـد يجـهـل مـا يجـني
(المصدر السابق) .

لم نعرض حتى الآن سوى إشارات متفرقة لما كتبه مارون عبود عن شعر العقاد، وقد نعود الى بعض هذه الكتابات في جزء لاحق من هذاالبحث. أما الآن فيقتضي الانصاف للنقد وليس لشعر العقاد ان نشير الى ان هذا اللون من النقد الهجـومي العنيف يختلف اختلافاً كبيراً عن النصوص النقدية الجديدة من حيث طـريقته ودلالاتـه وما يحـويه من مضمون ساخر تارة، وموضوعي تارة أخرى، وقد سبقت الاشارة الى انه يمثل الخطوات الأولى في تاريخ النقد الحديث وأنه ينطبق عليه من المواجهة ما ينـطبق على النقـد الذي كتبه العقاد في كتاب «الديوان» وأغار فيه على قصائد شوقي وعلى قصائد زميله في مدرسة الديوان الشاعر عبـد الرحمن شكري أو «صنم الألاعيب» كما سماه العقاد بعد خلافهما.

لقد أفاد مارون عبود كثيراً من مدرسة الديوان،ومن يقرأ بين السطور يدرك الى أي مدى كان مارون عبود تلميذاً نجيباً لتلك المدرسة الهجائية في نقد الشعر العربي في بداية وثبته نحو العصر. وكما كان شعر العقاد مسئولا عما لحق بالعقاد من ضرر معنوي وإيذاء كلامي، فإن نقده الجارح الذي شاع وذاع مسئول أيضاً عن مواجهته بمثل هذه اللغة العنيفة، بل ومسئول أيضاً عن تلك الحملات النقدية الظالمة التي كانت تسعى بذكاء نادر الى تطبيق معاييره النقدية في الشعر على شعره هو غير مقدرة مدى الزمان بين ما يكتبه ويبدعه وبين مثال التنظير ونوعية الانتاج في ظل المناخ الثقافي والاجتماعي البطيء التغيير والإيقاع.

لقد جنى نقد العقاد على العقاد مرتين، الأولى عندما اختار الأسلوب الصارم اللاذع الحاد في نقده، والجناية الأخرى عندما اتخذه النقاد الآخرون قاعدة جامدة للانطلاق منها الى شعره الذي لم يتمثل سوى القليل جدا من نظرياته الجمالية والمعنوية. وقد لاحظنا فيما سبق كيف ظل مارون عبود ممسكاً بخناق العقاد من خلال أحكامه النظرية، ومن خلال بعض أقواله في تعريف الشعر وأنه تعبير جميل أو أن الشاعر هو الذي يشعر قبل أن يبدأ كتابة الشعر، وكان يمكن لهذا الأسلوب ان يشكل حصاراً مستديماً حول كل إبداع يتقدم به الناقد وأن تصبح نظرياته وأفكاره حيثيات للمحاكمة وخيوطاً تلتف من حول نتاجه الأدبي وتحط على رأس محاولاته الابداعية لو لم يولد النقد العلمي الذي يحاكم كل تجربة أدبية من موقعها ومن قيمتها الذاتية.

شعر العقاد بين النقد ومنطق الصداقة :

تكررت الإشارة فيما سبق من صفحات هذا البحث إلى انصراف النقاد عن شعر العقاد وفي مصر بخاصة. والأعجب ان يكون من بين هؤلاء النقاد المنصرفين عن شعر العقاد من كانت تربطهم بالعقاد الكاتب صلات حميمة او مواقف فكرية ادبية مشتركة كما كان الأمر مع طه حسين الذي كان ناقدا ملء العين والبصر وحصل الشعر القديم والجديد منه على عدد غير قليل من الدراسات ذات الأهمية التاريخية والعلمية والأدبية. وكان طه حسين مع العقاد يشكلان بالرغم من اختلاف أو تباين المواقع السياسية في بداية الأمر، وبالرغم من ان الأول قد نال أرفع الالقاب العلمية بينما ظل الآخر لا يحمل سوى الابتدائية وقد ظهر بعد وفاته من يشكك في امرها، اقول لقد كانا يشكلان أهم

ثنائي في مطلع عصر النهضة الأدبية والفكرية في مصر النصف الأول من القرن العشرين ، وكان العقاد وطه حسين كلاهما في طليعة الرواد المنادين بالحركة الادبية الجديدة الحرة التي ينبغي ان تتوافق مع ما كان قد بدأ من بواكير نشأة حركة سياسية جديدة وحرة .

طه حسين الصديق ، ورفيق معارك التجديد والتقليد ، والمعارك الفنية والأدبية والذي نادى بعد وفاة شوقي بتنصيب العقاد اميرا للشعراء والذي اهدى روايته « دعاء الكروان » الى ديوان العقاد (هدية الكروان) - طه حسين لم يكتب شيئا كثيرا او قليلا عن شعر العقاد او عن العقاد الشاعر ، ولم يحاول في أي من كتبه الكثيرة عن الشعر والشعراء ان يشرح للناس الحيثيات التي من أجلها اختار العقاد ليكون أميرا للشعراء بعد شوقي ، كما انه لم يتحرك الى جانب العقاد عندما تعرض شعره لنقد عنيف ، ماذا يعني ذلك الموقف ؟ هل كان طه حسين كغيره من نقاد الشعر يرى ان ما يكتبه العقاد من شعر أدنى الى النثر وأن العقاد الناقد التنظيري قد كان يكتب شعرا تطبيقيا ليس فيه من التعبير إلا أداة التعبير او التصور له ؟ ومهما يكن نوع الإجابة فإن طه حسين قد تجاهل شعر زميله ، وكان مثله في كثير من إنتاجه الإبداعي تطبيقا لا يرى ما يروق له من إنتاج روائي او قصصي فيلزم نفسه بالتصدي لإيجاد المثال التطبيقي فيأتي كشعر العقاد غثا باردا ليس فيه من التعبير سوى الجرأة على التعبير . وهذا لا يقلل بحال من الأحوال من شأن الأديبين الكبيرين ، ولا من شأن آثارهما الأدبية العظيمة . فقد كانت بصماتها وراء الأعمال المبدعه من الآخرين ، وأثبت كل منهما على حدة انه الناقد الثائر الجريء والمؤسس لوعي جديد في الشعر ، ولوعي جديد في القصة والرواية والدراسات الأدبية .

وقد تضاعف إهمال أصدقاء العقاد لشعر العقاد بعد وفاته ، والكتب التي صدرت عن عدد من هؤلاء الأصدقاء لم تتعرض لشعره إلا لماما أو انها لم تتعرض له على الإطلاق ، ولقد تحدث بعض هذه الكتب عن حياته الخاصة وعن مغامراته العاطفية وعلاقاته الشخصية وعن معاركه الادبية والسياسية لكنها لم تشر من قريب أو بعيد الى شعره ، وقد صدرت بعد وفاته أعداد خاصة من المجلات كانت كلها أو معظمها مكرسا للإشادة به وبدوره في الحياة الثقافية والفكرية لكنها أغفلت عن عمد الإشارة الى شعره .
وقد صدر من ثلاثة أعوام تقريبا كتاب عنوانه « العقاد وقضية الشعر » .وكان صادرا عن

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وهو المعقل الأخير الذي ظل العقاد يحارب ويقود معاركه من وراء مكاتبه ، لكن هذا الكتاب وهو الصق بالشعر والشعراء قد كان اكثرها إغفالاً للعقاد الشاعر وكانت اهم فصوله تشير الى العقاد والتراث العربي وإلى (بناء القصيدة عند العقاد من الجانب النقدي) (والمعركة بين العقاد وشوقي) ثم (العقاد وحركة الشعر في السودان) وقد اكتفى كاتب الفصل الثاني في هذا الكتاب وهو الخاص بالحديث عن بناء القصيدة عند العقاد من الجانب النقدي ، اكتفى في مدخل البحث بقوله : « يرتكز الأساس الفلسفي لبناء القصيدة عند القدماء على « عمود الشعر » وقد أقام القدماء نظرية كاملة لهذا العمود الشعري . . . وجاء العقاد فاقام اساسا فلسفيا جديدا لبناء القصيدة يرتكز على عمود جديد للشعر ، وذلك ما نحاول شرحه في هذه الدراسة الموجزة متوخين الجانب النقدي وحده في هذا البحث ، تاركين الجانب التطبيقي على شعر العقاد لغيرنا من الدراسين » . العقاد وقضية الشعر : ص ٤٩ .

وتكاد العبارة الأخيرة ـ وهي إحالة الحديث عن شعر العقاد الى الآخرين ـ تكاد تكون لسان حال معظم الذين كتبوا عن العقاد من اصدقائه وهي تتردد في كتاباتهم للاعتذار عن الاقتراب من شعره الذي يفوق بالكم او الحجم ما كتبه شوقي او ما كتبه حافظ وهما من اهم الأسماء التي ترددت في مصر في هذا القرن . فماذا يعني هذا التجاهل لشعر العقاد من اصدقائه ومن خصومه على السواء ، وهل هو التعبير الواعي أو غير الواعي عن الموقف السائد من الشعر اللاشعر ، الشعر الذي يهتم بالتحليل والتفصيل وبتبني الأفكار الجديدة والمفاهيم الفنية الجديدة دون ان تمده الموهبة بقدر كاف من الحساسيه ورهافة الشعور .

سيد قطب ، وزكي نجيب محمود :

لكنه من الحق ـ بعد ذلك ـ ان يقال ان عددا قليلا جدا من أصدقاء العقاد وفيهم من لا يمت بصلة الى الشعر او الى النقد الأدبي قد أظهروا اهتماما واضحا بشعر العقاد ، وحاولوا ـ وكان ذلك في حياة العقاد ـ ان يخففوا من عنف حدة الإهمال التي وجدها شعره . وذهب بعضهم ـ كما سنرى ـ الى حد إعطاء شعر العقاد من الخصائص الفكرية ما لا طاقة لذلك الشعر على القيام به . ولعل الأستاذ سيد قطب ، وهو ناقد موضوعي كبير وأحد أبرز المبدعين الذين خسرهم الأدب وأضاعتهم السياسة ، لعله أكثر اصدقاء العقاد

موضوعية وإشفاقا بشعر العقاد ، فهو من ناحية لم يتجاهل شعر العقاد ولم يعجبه هذا التجاهل من النقاد الآخرين لكن اهتمامه بهذا الشعر وإشفاقه على صاحبه لم يجعله يغفل عن حقيقة هذا الشعر وعن كونه نظماً فكرياً أسقطه الفكر ولم تسقطه المشاعر . وسوف نتناول في هذا المجال ما كتبه عن شعر العقاد كاتبان إثنان أحدهما الأستاذ الناقد سيد قطب والآخر الدكتور الفيلسوف زكي نجيب محمود . وقد بالغ الأخير في إعجابه بشعر العقاد لا من منطلق الصداقة التي جمعت بينهما وحسب وإنما من منطلق ثقافته الفكرية ايضا . فقد راقت له ـ وهو المنطقي العقلاني ـ آراء العقاد عن منطقية الشعر وأقواله التي يذهب بعضهاإلى « ان الشعر ليس تعبيرا عن العواطف وإنما هو هروب من العواطف » وسوف نعرض موقف الدكتور زكي من العقاد وشعره بعد ان نلم بعض الإلمام بجانب من آراء سيد قطب في شاعرية العقاد .

في كتابه « كتب وشخصيات » يتناول سيد قطب بعض الأعمال الأدبية المعاصرة ويضع في الجزء الأول من هذا الكتاب ما يمكن اعتباره الأسس العامة الموضوعية للنقد الادبي ، ونقد الشعر بخاصة ، ومن بين الأعمال الادبية التي تناولها الكتاب ديوان « اعاصير مغرب » للاستاذ العقاد وقد تناوله تحت عنوان (العقاد الشاعر) وبالرغم من ان الصداقة التي جمعت بين الناقدين والكاتبين الكبيرين قد كانت احد الدوافع التي نتناول الديوان قبل الأخير للعقاد إلا أن الدراسة قد كانت موضوعية وبعيدة عن الهوى الشخصي والمجاملة ، وبعيدة ايضا عما كان شائعا وسائدا يومئذ ، في اواخر الاربعينات ـ من نقد رديء ومن مجاملات او مهاجمات تدعى خطأ بالنقد ـ وقد بدأ سيد قطب دراسته عن ديوان العقاد بالتأكيد على جوهر نظريته هو ـ أي سيد قطب ـ في العمل لإبداعي الفني ، وهي ان هذا العمل لا يستمد عناصره كلها من معين الوعي والذهن وإنما من وراء الوعي وينابيع الإلهام . ثم يبدأ بعد ذلك في تناول قصائد الديوان محددا ما هو مستمد من الوعي والذهن وهو كثير وما هو من وراء الوعي ومن الإلهام وهو قليل او اقل من القليل . يقول سيد قطب : « في وضح النهار يعيش العقاد ، صاحي الحس واعي الذهن ، حي الطبع لا يهزم إلا نادرا ولا يتوه فيها وراء الوعي أبدا ، معالم الإحساس والتصور عند العقاد واضحة ، وهي على رحابتها وانفساحها وعلى عمقها ودقتها يحدها اطار من الوعي المتيقظ ، فلا تهيم في وديان مسحورة ، ولا تنطلق في متاحات مجهولة . على ان للمجهول حسابه في نفس العقاد . ولكن هذا المجهول نفسه فكرة يحيط بها

الوعي . ويدعو الى فرضها العقل ، وليس للإيمان بهذا المجهود توهان روحي ولا صوفية غامضة ، إنما هو رحابة نفسية وفكرية . ومن هذه الينابيع يتفجر شعر العقاد . فيكثر فيه تصوير الحالات النفسية وتسجيل الخواطر الفكرية ، وإثبات التأملات المنطقية ـ إذا صح هذا التعبير ـ بقدر ما تقل فيه السبحات الهائمة ، والانطلاقات التائهة والظلال الشائعة ، فكل شيء واضح ، وكل شيء له حدود، ويعوض شعر العقاد الجيد عن الرفرفة الطليقة تلك الحبوية المتدفقة . وعن الإيقاع المتموج تلك الحبكة الرصينة ، وعن الانطلاق الهائم ذلك العدق الدقيق ، وعن سبحات الصوفية التائهة صدق الحالات النفسية الواضحة . ويبلغ العقاد قمته حين تبلغ الحيوية تدفقها ، فتجرف المنطق الواعي وتغطي عليه . . . فاما حين يضعف هذا التدفق فيتجرد الشعر من اللحم والدم ، ويخيل اليك ان مكانه ليس هنا في الديوان ، ولكنه هناك في كتبه بين التأملات الفكرية والقضايا المنطقية . ومما يزيد في وضوح هذه الظاهرة بقسميها ان الايقاع واضح محدد رصين ، تقل فيه الرفرفة الطليقة والتموجات الشائعة . ولكنه يتدفق في غزارة وعمق ، حين تتدفق الحيوية في الاحساس والتصور . وقد يرف في بعض الأحيان ويرق ـ ولكن هذا قليل ـ ويضعف ويخفت عندما يكون المجال مجال التأملات التجريبية والتجارب المنطقية فحين يقول العقاد :

ايما لفظة جرت من فم المرأة امرأة
تجعل الزوج من فئه والأخلاء من فئه
ليس بالجسم وحده يعرف الجنس منشأه

تشعر انك امام تجربة كاملة صادقة ، لها وزنها في فهم الطبائع ، وإدراك الشاعر . . ولكنها بعد ذلك ليست شعرا ، وليس مكانها هنا في الديوان انما مكانها في « خلاصة اليومية » (اسم كتاب العقاد) وفي التأملات التجريدية . وانك لن تصغر من قيمتها حين تضعها في موضعها . فانها جزء من ذخيرة الإنسانية في تجاربها الصادقة الاصيلة . ولكنها قضية عارية من الصور والظلال ، ومن الإيقاع ايضا » . (سيد قطب : كتب وشخصيات ، ص ٨٤) .

اسفي على الناقد الكبير الذي خسرناه في سيد قطب !! لقد استطاع في السطور

الثلاثة الأولى من هذه الفقرات ان يحدد ملامح شاعرية العقاد وأبعاد تجربته ، وهو تحديد نقدي فيه من الذكاء ومن الصدق ومن الفهم العميق لجوهر الشعر مما يغني عن كل التفاصيل والحيثيات التي اوردها غيره من خصوم شعر العقاد ، وإذا كان سيد قطب قد حاول فيما بعد ان يتلمس للعقاد قدرا من الشاعرية المتواضعة في بعض النماذج التي يرى أنها تتدفق بالحيوية وتمتاز بارتفاع الإيقاع وعمقه وتبتعد عن التأملات العقلية فإنما يكون ذلك بالقياس الى بقية شعر العقاد وليس بالقياس الى شعر الشعراء الحقيقيين ، كما ان اخلاقية سيد قطب ـ ولا اقول صداقته للعقاد ـ تنأى به عن ان يبخس العقاد جهده ، وتربأ به عن ان يقف من كل هذا النتاج الشعري موقف ذلك الناقد المتعنت الذي يتجنب ان يصف شعر العقاد بالحطب اليابس لأن للحطب قيمة ما تكمن في استعداده للاشتعال بينما لا تكمن في شعر العقاد اية قيمة إنسانية أو وجدانية . وفي مثل هذا الموقف او الاتجاه من القسوة ما يبتعد به عن الإنصاف وعن موضوعية الناقد .

وإذا كان سيد قطب قد اكتشف بعض النماذج الجيدة في شعر العقاد فانه قد عاد فاعترف بأن هذا اللون قليل وفي قصائد معينة :«ولقد هممت ان أجمعها وأسميها الشعر في ديوان العقاد مصدرة ببحث واف عن « العقاد الشاعر » وانقل التأملات التجريدية ، والقضايا المنطقية والحقائق التعليمية الى مكانها في كتب النثر ايضا ، فاني لاحسب اختلاط هذه وتلك في دواوين الشعر ، مما يصد الكثيرين عن تذوق شعر العقاد !! » .

(نفس المصدر : ص ٨٩) .

وقد ختم سيد قطب دراسته عن «العقاد الشاعر» وعن ديوانه قبل الأخير بملاحظات حول مقدمة الديوان ، وهو يراها فصلا من أبرع فصول العقاد ، ويشير الى ان موضوعها قد دار حوله جدل بينه ـ أي سيد قطب ـ وبين العقاد قبل ثمانية عشر عاما من ظهور الديوان المشار اليه ، وقد دار الجدل على صفحات (البلاغ) الأسبوعي ، ولان شيئا من ذلك الجدل غير مثبت فان المقدمة نفسها يمكن لها ان توجزه أو تشير اليه. فالمقدمة تحاور أديبا شابا وتتهمه بالإسراف في تقدير دور العاطفة في الشعر ، وكاتبها يرى ان (الشباب هو عهد ابتداء العاطفة وافتتاحها على صورتها الأولى) وان العاطفة تكون مع الشاب في اول عشقه للحياة مع اول مفاجأة بها لذلك فهو : « وجه ساهم ، وفم مثغور ، وطرف

ذاهل ولسان معقود » ثم تزول المفاجأة ويزول اثر العاطفة وهذا ما يرفضه سيد قطب الذي يرى - بعكس العقاد - ان العاطفة لا تشيخ ولا تذهب ولا تموت ، وهي رفيقة الشاعر وان الوصف الأول في الصورة المتوهجة التي يصفها سحر المفاجأة هو أخلد وصف واجمله وأحياه » (نفسه ص ١٠١) .

هذا هو شعر العقاد كما يراه سيد قطب الناقد والصديق ، فكيف رأى الدكتور زكي نجيب الفيلسوف والصديق للعقاد ؟ قبل الإجابة المباشرة على السؤال تجدر الإشارة الى ان علاقة الدكتور زكي بالشعر تقل كثيرا عن علاقته بالعقاد . يتضح هذا من خلال ما كتبه عنه ومن خلال ما كتبه عن شعراء آخرين ، فقد كانت ثقافته وما تزال فكرية او فلسفية وقد استقى مفاهيمه الأدبية عن طريق المفاهيم الفلسفية بكل ما يرتبط بها من عقلنة واعتماد على العناصر الذهنية وعلى أهمية « الفكرة والمعنى » والشعر الجيد في مفهومه هو ذلك الذي لا يخرج على المعقول ولا يخالف المحسوس الجزئي أو الكلي المقيد بزمان ومكان ، أما الصورة الشعرية فهي الصورة الحسية ذات المدلول الفكري للمثال الثابت وفي كتابه (مع الشعراء) اربع مقالات متتابعة عن العقاد وشعره وهي على الترتيب : « العقاد الشاعر » « كيف ترجم العقاد للشيطان » « العقاد كما عرفته » (فلسفة العقاد الشعرية) ، ولن ابدأ من المقالة الرابعة بالرغم من ان عنوانها وموضوعها يشكلان الدليل الأوضح لما ذهبت اليه ولكني - في البداية - أرغب في أن أضع بين أيدي القارىء ما يكاد يكون المبدأ العام لمفهوم الشعر عند زكي نجيب محمود، وقد تضمنته الصفحة الأولى من كتاب « مع الشعراء » وهي مقدمة المقالة الأولى وعنوانها « العقاد الشاعر » . وكان لا بد للدكتور زكي قبل ان يتحدث عن العقاد الشاعر ان يحدثنا بمقاييسه هو عن الشاعر من هو وعن الشعر ما هو ، يقول : البصر الموحى الى البصيرة ، الحس المحرك لقوة الخيال ، المحدود الذي ينتهي الى اللامحدود - ذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائنا ما كان صاحبه . . ان للشاعر - كما لسائر عباد الله - عينا ترى ، وأذنا تسمع ، لكن الشاعر - دون سائر عباد الله - ينتقل من المرئى والمسموع الى رحاب نفسه ليجد هناك وراء ذلك المحسوس الجزئي المقيد بزمانه ومكانه عالما من صور ابدية خالدة ، لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينيه .

«وهكذا يفعل العالم ، لولا ان العالم يستخلص تلك الصور هياكل من علاقات مجردة .

وأما الشاعر فيقدمها عامرة بالمضمون والفحوى ، فتصبح بالنسبة الى وقائع الحياة وقائع معناها ، لأنه يطويها تحت نماذجها التي تفسرها وتفصح عن كوامنها ، فلئن قيل ان الشاعر الحق يصور الحياة ، فليس التصوير المقصود هنا هو تصوير المرآة للواقف امامها ، بل هوتصوير المثال الثابت للجزئية الطارئة ، فالأول يفسر الثانية ويوضحها ولولاه لظلت الجزئية العابرة واقعة صماء خرساء لا تجد اللسان الذي يعبر عما انطوى في دخيلتها ، ولعل هذا ما اراده العقاد حين قال :

والشعر ألسنة تمضي الحياة بها ... الى الحياة بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت وهي فاتنة ... خرساء ليس لها بالقول تبيان
ما دام في الكون ركن للحياة يرى ... ففي صحائفه للشعر ديوان

فالشاعر حلقة وسطى بين عالم المعاني الخالدة من ناحية ، وعالم الحياة الجارية العابرة من ناحية اخرى ، ينظر الى اعلى ليكتسب الصور في أبديتها ودوامها وينظر الى اسفل ليرى تيار الحياة الواقعة كما يجري ، فيرد المادة هنا الى صورة هناك ، وإلا للبثت مادة الحياة الجارية حادثات تتصاحب او تتعاقب بلا معنى ولا مغزى ، فلئن كان لا بد للشاعر من عالم اعلى يستمد منه صوره الثابتة ، فكذلك لا بد لسائر الناس من شاعر يرد لهم احداث حياتهم الواقعة الى صورها التي تكسبها معناها ، يقول العقاد :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس ... والشاعر الفذ بين الناس رحمان

وبهذا المقياس ننظر الى شعر العقاد)

(د، زكي نجيب : مع الشعراء ، ص ٥) .

شتان ما بين الناقدين ، ما بين سيد قطب وزكي نجيب ، الأول يدرك جوهر الشعر ووظيفة النقد والآخر يدرك مهمة الفلسفة ووظيفة اللغة ، من السطور الأولى هناك ادركنا حقيقة شعر العقاد، من السطور الأولى هنا لم ندرك سوى منطقي يحاول ان يحدد تصوره هو عن الشعر وعن الفرق بين الشاعر والعالم من وجهة نظره هو ايضا ، وهو يجد ـ ولا شك ـ في شعر العقاد وفي آرائه النقدية ما يؤكد ما ذهب اليه . فالعقاد من اكثر المدافعين عن الفكر في الشعر أو بعبارة أخرى من أكثر المتحمسين للشعر ـ الفكرة والتأملات المتعقلة او العقلانية فهو يقول مثلا ، (كيف يتأتى ان تعطل وظيفة الفكر في

نفس انسان كبير القلب ، متيقظ الخاطر ، مكتنز الجوانح بالاحساس كالشاعر العظيم ؟؟ انما المفهوم المعهود ان شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية ، ورسل الحقائق والمذاهب في كل عصر نبغوا فيه) وهذا الكلام الذي يناقض ما ذهب اليه العقاد في بعض تعاريفه الرومانسية من ان الشعر وحي يوحى وان الرومانسية هي مدرسة النبوة ، أقول ان هذا الكلام قد صادف تقبلا وإعجابا من نفس الدكتور نجيب صاحب النزعة الفكرية وأستاذ الفلسفة ، وهو ينتصر بالعقاد للفكر والفلسفة دون ان يدري انه يبتعد به عن الشعر وتأكيده في مطلع التعريف السابق على ان البصر هو الموحى الى البصيرة ، وان الحس هو المحرك لقوة الخيال يوحي بذلك ، ووصفه لشعر العقاد في فقرة أخرى من نفس المقال « العقاد الشاعر » بأنه « أقرب شيء الى فن العماره والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده اقرب الى هرم الجيزه او معبد الكرنك او مسجد السلطان حسن ، منها الى الزهرة والعصفور وجدول الماء) هذا الوصف يسيء الى شعر العقاد بنفس القدر الذي أساءت اليه تلك المقالة الأخرى « فلسفة العقاد من شعره » فقد ابتعدت به نهائيا عن الشعر والشعراء واثبتت ما كان يذهب اليه نقاد شعره من انه تأملات او موضوعات فكرية منظومة . يقول الدكتور زكي نجيب محمود محددا ملامح الفلسفة العقادية كما رآها في شعره : (فمن حيث طبيعة الوجود الخارجي ، يكون تسلسل الكائنات على النحو التالي : في القمة كائن اسمى حي رحيم عطوف ، يجيء بعده في الرتبة أفراد اخص صفاتهم إدراك حقيقة الكائن الأسمى بوجداناتهم وقلوبهم ، وهؤلاء هم اصحاب النظرة الصوفية والنظرة الفنية ، ثم يجيء بعد ذلك أفراد متفاوتو الإدراك فيما بينهم كأنهم المرايا تعكس على سطحها حقيقة واحدة ، مع اختلاف في درجة الوضوح على كل مرآة ، وتكون مهمة الفنان ان يعين هذه الطبقة الدنيا من الكائنات على إدراك الحقيقة في صورة انصع - وأما من حيث المعرفة الإنسانية لهذا الوجود فهي عند العقاد معرفة بالوجدان والإلهام فيما يتصل بإدراك كنه الحياة وصميمها الباطن ، وهي بالحواس وبالعقل اذا كانت معرفة الظواهر البادية للعيان) .

(مع الشعراء : ص ٦٤) .

هل نحن مع الدكتور الناقد ازاء شاعر اسمه عباس محمود العقاد ام أزاء فيلسوف

اسمه ابن سينا أو جون لوك، وهل نحن في مجال النقد الأدبي ام في مجال الفلسفة ، وإذا كنا لا هنا ولا هناك فإنني أعلن عن عجزي التام في فهم هذه الفقرة الطويلة من مقال الدكتور زكي ، والتي يوجز فيها رأيه في فلسفة العقاد الشعرية او في شعره الفلسفي . وهناك دراسات أدبية كثيرة لنقاد غير فلاسفة ، تناولت ببساطه ووضوح الفلسفة في شعر المتنبي او المعري وغيرهما من شعراء العربية ، وامتازت تلك الدراسات بالنظرة الاستيعابية لكل من الشعر والفلسفة والعلاقة بينهما في حدود المعرفة الادبية ، وبعيدا عن علم المعرفة وحيثياته الفلسفية . فهل استطاع الدكتور زكي نجيب ان يحقق بعضا مما حققته تلك الدراسات ؟ ولماذا تحولت مقالاته النقدية عن شعر العقاد الى مبالغة في الثناء وهو المنطقي الحريص على الموضوعية والابتعاد عن منزلقات الحماسة العاطفية أو التعصب النظري ، وأية حماسة وأية تعصب ابلغ من موقف الناقد الفيلسوف في المقارنة الظالمه بين قصيدة « ترجمة شيطان » للعقاد ، و « الارض اليباب » للشاعر ت ، س ، اليوت ، ولا أحد ينكر أهمية الفكرة في قصيدة العقاد كما ان احدا لا يستطيع ان ينكر ايضا ما فيها من ضعف في الشعر جعلها تنطوي كباقي قصائده في زوايا النسيان، بينما احتفلت اللغات الحية بالارض اليباب لما فيها من شعر ومن تركيب وغموض وكثرة إشارات ، وإذا كانت قصيدة اليوت قد دخلت عن طريق الترجمة الى كل اللغات الحية فلماذا لم تدخل قصيدة العقاد الى اية لغة من هذه اللغات ؟ وهل هو تقصير المستعربين ام تقصير المستغربين ، ام تقصير القصيدة ؟ ولماذا لا يتولى الدكتور زكي نجيب او احد تلاميذه القيام بهذه المهمة ، مهمة نقل هذا « الأثر الأدبي العظيم » الى واحدة من اللغات الحية لتتخذ موضعها من تاريخ الأدب العالمي ؟

إذا كانت حقا كما يقول وحيدة نوعها في الشعر العربي كله ،(وهي آية فريدة تستطيع ان تجمع حولها خيوط عصرها ، كما هي الحال دائما بالنسبة الى الآثار الأدبية الكبرى . .) !! فقد استوعبت العالمية كل ما يمت الى الفن بصلة من اساطير الهند الى حكايات الغجر وأناشيد الأقوام البدائية ، وما كانت لتغفل عن رائعة العقاد وهي الفريدة والوحيدة في الشعر العربي كله .

نماذج من شعر العقاد

جناية النقد أيضاً:

أشرنا فيما سبق وبطريقة عابرة الى جناية نقد العقاد على شعر العقاد سواء كان ذلك النقد تطبيقياً كنقده للشاعر أحمد شوقي او تنظيرياً كتلك الفصول التي حاول بها ومن خلالها وضع مفاهيم جديدة وأصول معاصرة لحركة الشعر الحديث. ولأن الاشارة لم تكن كافية لتحديد أبعاد الجناية فقد رأينا أن نعود اليها بقدر من التفصيل ومن المفارقات الطريفة ان العقاد رحمه الله الذي ظل يصرخ ناقداً بأعلى صوته طوال العشرينات والثلاثينات - مشيراً الى شوقي وحافظ - وأن شعرهما لم يعد يصلح لنا أو نصلح له - هذا الناقد الصارخ قد عاش حتى سمع وقرأ أن شعر العقاد - إن كان كذلك - لم يعد يصلح لنا أو نصلح له، والمفارقة لا تبدو هنا تعبيراً عما يسمى بصراع الأجيال واختلاف المعايير والمقاييس الأدبية باختلاف الزمن وتطوره وإنما في استخدام مقاييس ومعايير العقاد النقدية ذاتها وفي إشهارها في وجه العقاد نفسه، وهنا تكمن المفارقة.

يلخص الناقد مارون عبود - عامداً أو غير عامد - جناية نقد العقاد على شعر العقاد بقوله: «كأني بهذا الفقير حين وضع حدود الشعر والشعراء للناس قد وقف امام المرآة فوصف لنا ملامح تخيلها في ذاته الكبرى فقال «ولكن المبتدع من يكون له ينبوع يستقي منه كما استقوا - أي القدماء - ولا قبل بذلك إلا لمن كان له سائق من سليقته يهديه الى مواقع الماء، وبصر كبصر الهدهد، يزعمون أنه يرى مجاري الماء تحت أديم الأرض وهو طائر في الهواء» يتوق العقاد أن يكون الهدهد أو زرقاء اليمامة. وهذا هو «الشعور الصادق» ولكن العين بصيرة واليد قصيرة. فتجمل يا صاحبي ولا تنس أن الله مع الصابرين!! إن نبتك حسنة جدا فلعل الآلهة ترق لك وتعرف بابك فتزورك ولو مرة، فلا تروح من هذه الدنيا وفي قلبك شيء من حتى... أنظم ولا تيأس من رحمة الله، فلو لا تسمع مني وتسهر ليلة القدر لعل الفن يهبك من لديه ولياً...! ويقول العقاد «لكل ذهن جلوه ولكل طبع بارد سوره، والريشة الميتة قد ترفعها الريح الى حيث تحوم أجنحة الكواسر» ثم يقول: «نحن عسيون أن ننظر الى ذلك الشعر، فإن كان صادقاً مؤثراً فهو من شعر الطبع، وإلا فهو من شعر التكلف. هذا بعض ما قاله في مقدمة ديوانه حليفه المازني، والعقاد كما قلت من أفهم كتاب مصر للفن. إنه لم يغفل شذرة مما قاله الأجانب

فيه، ولكنه، واحسرتاه، غير فنان فهو حر بأن يرثي له وماذا يصنع إن كان شيطانه حروناً؟ والعقاد يحدد الشعر في «خلاصة اليومية» هكذا: ليس الشاعر من يرصع قصائده بما يبهر ويخلب من الخواطر البراقة والمعاني الخطابية المتلألئة وليس من يزن التفاعيل ولا صاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل، ولا من يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات فالأول ناظم أو غير ناثر، والثاني كاتب أو خطيب، والثالث رجل ثاقب الذهن جديد الخيال. إنما الشاعر من يشعر ويشعر» ونحن نقول إن الشاعر غير من يحب الشعر والعقاد يحب الشعر حتى الاستشهاد. . ولكن ما الحيلة وجنة الشعر مفتاحها البيان؟ ما قول الأستاذ بجميلة مزينة نظيفة، وبأخرى تحاكيها جمالاً ولكنها منحرفة السربال علقت بأردانها روائح القتار، صفراء الوجه من وقود الادخنات كقدم جرير؟ يضحكني جداً أن أراهم ينشدون خمرة التجديد من معصرة الأوزان والقوافي والأغراض، فما هناك الشعر، إن النفس واللسان يخلقان الفن لا المدارس والدرس. فما بضاعة العناوين التي ترعب إلا طلاسم ورُقى. وما أشبهها بصرر اليوم المغشاة بورق القصدير البراق » .

(مارون عبود: على المحك ص٢٣١)

ويستمر مارون عبود في مهاجمته للعقاد من خلال توضيح أبعاد المفارقة بين نظرياته في الشعر وبين تطبيقه لهذه النظريات، بين جمال المثال او التصور، وقبح التمثل والتصوير «قال العقاد في كتابه الفصول «الكلام العاطل ليس أدباً، وإنما الذي يستحق ذلك هو الذي يكسو الفكرة ثوباً من الجمال والجلال.» فأين الجمال والجلال في هذه الكتب التي يسميها دواوين شعر؟ هذا نسل معوّه يحتاج الى وقف ذرية ليعيش. فليوص به الاستاذ أميناً من بعد العمر الطويل. . . ».

(نفس المصدر ص٢٣٠)

وليس مارون عبود الناقد العربي الوحيد الذي حاول أن يتلمس المفارقة بين تنظير العقاد وتطبيقه، بين نثره وشعره، فقد تصاعدت الهجمة ضد شعر العقاد في الخمسينات وتصاعدت معها حملة المقارنة، وكنت قد أشرت في مكان سابق من هذا البحث ان هذه المحاولة، محاولة إدانة الشاعر بما يضعه من تصور مثال قريب المنال أو بعيد المنال قد يشكل حجة عليه في مستوى التطبيق ـ إن هذه المحاولة عديمة الجدوى وذلك لسبب واحد وهو ان كل تصور مثالي لا يمكن إلا أن يبدو متناقضاً بشكل ما عند تطبيقه،ولا بد

أنه قد كان لكل شاعر كبير مثال أكبر من شعره، وحين نراجع ـ على سبيل المثال ـ ما كتبه شوقي في مقدمة ديوانه من تصور لمعنى شعر لا علاقة له بالمديح، شعر يكون فيه الشاعر مطلق السراح إحدى عينيه في الذر والأخرى في الذرى - حين نقرأ ذلك ثم نقارنه بما كتبه شوقي من شعر يهولنا الفارق الشاسع بين الحلم والواقع، بين المثال والحقيقة، وبين ما أراد وما حقق، وهذا هو شأن العقاد وغيره ممن حاولوا الجمع بين الإبداع ونقد الإبداع، بين ممارسة الشعر وكتابة مقاييس وتعاريف للشعر. ومحنة العقاد في هذا المجال تفوق غيره من النقاد الذين حاولوا الابداع وذلك لأن نثره أشهر من شعره وأن دراسته ومقالاته عن الشعر والشعراء وعن الابداع والتقليد، واستيعابه لصور من النقد الأوروبي الحديث قد أفسح المجال للمقارنة وجعل البون شاسعاً بين أقوال العقاد في الشعر وبين شعره وبين ما أراده من شعر وما تحقق له منه.

ويرتبط بجناية نقد العقاد على شعره محاولته الدائبة في أن يحقق أو يطبق في هذا الشعر ما كان يرسمه ويدعو اليه من مفاهيم ونظريات للشعر، وهو على سبيل المثال عندما يتحدث عن ابن الرومي يضع للشاعر ـ أي شاعر وليس لابن الورمي وحده ـ منهجاً لا ينبغي ان يحيد عنه، وهو يوجز ذلك المنهج في السطور التالية: فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الإلفة أو الشذوذ.

وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الانسان الحي من الانسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفي فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفي فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الانسان».

(عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره ص٤)

وتطبيقاً لهذا المنهج سعى العقاد إلى أن يكون شعره تأريخاً او توثيقاً أو تجسيداً لحياته، ويتجلى هذا المنهج القائم على العمد والإصرار في اختيار معظم عناوين دواوينه، وهي يقظة الصباح، ووهج الظهيرة، وأشباح الأصيل وأشجان الليل ثم وحي الأربعين، وأعاصير مغرب، وما بعد الأعاصير، وكأنها صفحات تسجيل وقائع حياة إنسان من المهد

الى اللحد، ولأن الشعر هو «التعبير الجميل عن الشعور الصادق» ولأن الشاعر هو «من يشعر بجوهر الأشياء» على حد تعبير العقاد نفسه فإن وضع الشاعر في إطار التوثيق للذات يحد من نشاط الشعر والشاعر ويجعله لا يرى في الواقع الكبير سوى نفسه، وقد ينظر الى الواقع من خلالها بدلاً من أن ينظر اليها من خلال الواقع، وفضلاً عن هذا وذاك فإن العقاد نظراً لتعدد قراءاته واتساع مصادر ثقافته لم يقف عند تأثير نظرية بعينها أو منهج بذاته، كما ان شعره لم يأت تعبيراً رومانتيكياً عن الذات وإنما صدر تعبيراً كلاسيكياً عن رغبة قاصدة وعامدة الى تسجيل خواطر الفكر لا الوجدان، وقد تكون بعض قصائده نماذج تترجم عن الحواس الواعية وعن حالة النفس الرزينة الرصينة لا عن حالة النفس القلقة المتوترة، كما أن معظم تجاربه مدروسة ومستقاة من قراءاته لا من المعاناة والمعايشة.

نماذج من شعر العقاد:

وهنا قد يتساءل القارئ وبالأخص ذلك القارئ الذي لا يكاد يعرف شيئاً عن شعر العقاد، والذي قد يفاجئه هذا البحث برصد ما للعقاد من دواوين ومن كم شعري يكاد يتفوق به على الكم الشعري الذي تركه شوقي المعروف بأمير الشعراء، أقول قد يتساءل القارئ لماذا لم يتضمن البحث حتى الآن بعض نماذج من شعر العقاد، فقد يستطيع من خلال هذه النماذج أن يكوّن رأياً مخالفاً لما ذهب إليه البحث ولما ذهب اليه بعض النقاد بشأن هذا الشعر، فقد تعودنا من القارئ غير العادي أن يرفض الآراء الجاهزة والأحكام الجاهزة، وأن يسعى الى ان يكون له رأي في مايقرأ وحين يطرح البحث أمامه نماذج من شعر العقاد يكون البحث قد برئ من تهمة التحيز والافتئات.

وعلى هذا الأساس سوف نحاول في هذا الجزء من البحث أن نقدم عدداً من النماذج الشائعة من شعر العقاد وسوف نتعمد أن تكون هذه النماذج الشائعة من القصائد التي يراها بعض أصدقائه قمة في الطلاقة والحيوية والشعور المتدفق، وهذه واحدة من قصائده الشهيرة بعنوان «يوم الظنون»:

يوم الظنون صدعت فيك تجلدي	وحملت فيك الضيم مغلول اليد
وبكيت كالطفل الذليل انا الذي	ما لان في صعب الحوادث مقودي
وغصصت بالماء الذي أعددته	للري في قفر الحياة المجهد

لاقيت أهوال الشدائد كلها   حتى طغت فلقيت ما لم أعهد
نار الجحيم الي غير ذميمة   وخذي اليك مصارعي في مرقدي
حيران أنظر في السماء وفي الثرى   وأذوق طعم الموت غير مصرد
أروي وأظمأ، عذب ما أنا شارب   في حالتي نقيع سم الأسود
وتعيد لي الذكرات سالف صبوتي   شوهاء كاشرة كما لم أشهد
مسخت شمائلها وبدل سمتها   وبدت بوسم في السعير مخلد
يا صبوة الأمس التي سعدت بها   روحي، وليت شقيها لم يسعد
وعرفت منها وجه صبح ناضر   ورشفت منها ثغر العس أغيد
سومحت بل جوزيت كيف وعيت لي   بالأمس فيك ضراوة الذئب الصدي
سومحت بل جوزيت كيف طويت لي   زرق الأسنة في الإهاب الأملد
آسيت حربي في الظلام، وطالما   جليت لي وجه الظلام المربد
ورجعت أهرب من لقاك وطالما   الغيت عندك في الشدائد مقصدي
من كان من شيء يزيد تنعمي   ألا يزيد اليوم فيك تلددي
أواه من أمسي ومن يومي معا   والويل من طول التردد في غد
أهب الخلود كرامة لمبشري   أن ليس يومي في العذاب بسرمد
وأبيع حظي في الحياة بساعة   أنسى بها عمري كأن لم أولد
وأسوم مرعى العيش غير مزود   وأرود روض الحسن غير مقيد

كما أننا لا بد أن نعرج على قصيدة «ترجمة شيطان» تلك التي أطال الدكتور زكي نجيب محمود في وصفها وكال لها من المديح والتي قال عنها شوقي ضيف إنها أم قصائد الديوان الثالث، بل أم قصائد العقاد جميعاً والتي تمتد في نسق فريد الى أكثر من ثلاثمائة بيت.

(أنظر مع العقاد، شوقي ضيف ص ١٥٠)

ويقدم العقاد لهذه القصيدة بمقدمة قصيرة تقول سطورها «في هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده . فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين .

غير أنه ما عتم ان سئم عيشة النعيم وملّ العبادة والتسبيح وتطلع الى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه. ثم لا يستطيع ان يطلبه ويصبر على الحرمان منه فجهر بالعصيان في الجنة فمسخه الله حجراً فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون. وقد نظمت هذه القصيدة في أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الألم والبأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها».

وقد استخدم العقاد في نظم قصيدته الطويلة نظام المبيتات واختار لها بحر الرمل. وهذا جانب من القصيدة يصف فيه الشاعر نهاية تمرد الشيطان أو لحظة أن حقت عليه اللعنة الأبدية:

فإذا الجنة أمن وسكون كسكون الليل في ضوء القمر
خشعت حتى الشوادي في الغصون وصفت حتى وريقات الشجر
ساعة ثم انجلى موقفها عن جلال الله فردا في علاه
غابت الأملاك لا تعرفها وبدا الشيطان معروفا تراه
وبد ا الشيطان معروفا ترى كبرياء الكفر في وقفته
عالي الجبهة يأبى القهقرى وتوج النار من نظرته
وتنحى كل مشهود فما ثم إلا الله والطاغي المريد
ويكاد الكون ما بينهما يغلب الشك عليه فيبيد
ساعة أخرى وقد حم القضاء وانقضى العفو وحق الغضب
ساعة للنحس حلت والبلاء ومتى حلت فأين المهرب
حاقت اللعنة، حاقت كلها وقضاها المنعم المنتقم
وخباها - وهو لا يجهلها - ذلك الجاني الذي لا يندم

وفي دراسة مقارنة بين العقاد وماتون للدكتور حمدي السكوت نلمح بين السطور وفي السطور ذاتها ما يؤكد أننا إزاء عمل فكري شامخ «يجسد أفكار العقاد وتساؤلاته وتمرده في فترة من فترات حياته. وقد استخدم الشيطان استخداماً ناجحاً في تجسيد تلك الأفكار وفي البعد عن النثرية والتجريد والمباشرة.

ومن سوء الحظ ان العقاد لم يستخدم هذا البناء الموفق وهذا الخيال في قصائد أخرى كثيرة وبخاصة وان ذلك كان يمكن ان ينقذ الكثير من شعره».

(د. حمدي السكوت: مجلة فصول المجلد الأول، العدد الرابع يوليو ١٩٨١ ص ١٧٢).

وللعقاد قصيدة وصفية عن (الموسيقى) وعن التأثير العظيم الذي تلحقه بسامعها عبر آفاق الذكرى والحلم وهي تتحدث الى الانسان دون كلمات ودون أي منطق:

معلمة الانسان ما ليس يعلم ... وقائلة ما لا يبوح به الفم
وكامنة بين النفوس بداهة ... وما علمت في مهدها ما التكلم
ومخرجة الأوهام من ظلماتها ... على أنها من سطوة النور تحجم
ومسمعة الانسان أشجان نفسه ... فيطربها ترجيعها وهي تؤلم
أعيدي علي القول أنصت واستمع ... حديثاً له في نوطة القلب ميسم
حديثاً يناغيني وأذكر أنني ... تسمعته والقلب وسنان يحلم
وأوغل بالذكرى فازعم أنه ... قديم كعهد القلب أو هو أقدم
ويا ليتني أدري أنفس سحيقة ... تنادين منها أم فؤادي المكلم
كأن لنا نفسين: نفس قريبة ... وأخرى على بعد المزار تسلم
أملهمة الانسان ما لا يزيده ... فصيح ولا يزري بمعناه أبكم
اليك تناهى كل علم ومنطق ... فسيان منطيق لديك وأعجم
وما المطرب الشادي بمبدع لحنه ... ولكنه شبابة تترنم
ألا حدثينا عن إله نحبه ... ونعبده حباً ولا نتألم
فما كان للوحي الإلهي مسلك ... الى القلب أشجى أم صداك وأكرم
حديثك من كل اللغات منظم ... ومعناك في كل النفوس مقسم
فللوحش فيه والأناسي عوله ... وللنار والاعصار فيه تهزم

وقد وجد الدكتور زكي نجيب محمود في هذه القصيدة ملمحاً فلسفياً أبعدها أو كاد عن الفن والشعر وألحقها بالفلسفة، وهو يتساءل «وعلى أي أساس نكتنه سر الفن إن لم يكن على اتصالنا بلبابه العميق عن طريق البداهة،وهذا ما يرمي اليه العقاد في قصيدته

عن الموسيقى في الجزء الثالث من ديوانه، فليست الموسيقى طرباً للأسماع وكفى، بل هي في أعماقها مخاطبة لبداهتنا بمعاني الحياة».

(مع الشعراء ص١٠)

قد تسعد هذه الكلمات العقاد، ولكنها لن تسعد الشعر، وهذه الحدود المنطقية والحديث العقلي قد يقنع عالم الفكر لكنه قد لا يقنع كثيراً عالم الشعر، وهذا نموذج آخر من شعر العقاد ومما يمكن اعتباره من روائعه، وهذا النموذج وإن كان يتحدث عن الحياة وعن صور الطبيعة إلا أنها كسابقتها تماماً تتجه نحو المنحى الفلسفي، والوجود بمعناه المطلق:

لولا الحياة لما تمنت ... حفل زينتها الطبيعه
ولما تمنت أن ترى ... من نفسها الصور الرفيعه
حييت وعلمت الحياة ... النطق فهي لها مطيعه
فرأت حلاها في ريا ... ض الزهر حالية مريعه
ورأت صباها في وجوه ... الحسن والغرر البديعه
ورأت سناها في مصا ... بيح السماوات الوسيعه
وتناضلت بيد الفتى ... وحبت بأطراف الرضيعه
وترددت في صارع ... بين السباع وفي صريعه
في الثلج نابضة وفي ... ريح السموم لها طليعه
ورأت قواها في الريا ... ح الموج واللجج الدفوعه
ورأت نجي ضميرها ... في النفس مبصرة سميعه
تحيي المرايا وهي لا ... ترضى بمرآة صديعه
لا تغبطينا أيها الأحجا ... ر فاللقيا سريعه
فغدا تشرفك الحيا ... ة ونحن أحجار وضيعه

إن الأحجار سوف تأخذ مكان الانسان والانسان نفسه سوف يأخذ مكان الحجر فالموت يدب في أوصال الحياة، والحياة تدب في أوصال الموت، وهكذا تتجدد الحياة وتتغير. هذا ما أفهمه أو ما أظن أني قد فهمته من هذه القصيدة ومن المقطع الأخير بخاصة، وهذا بعينه هو ما أثار إعجاب الفيلسوف الأديب زكي نجيب محمود فألحق هذه القصيدة

بسابقتها في الشعر الذي يجسد فلسفة العقاد حتى وإن خلا من الشعر، ولأن العقاد قد قال عن دكتورنا الجليل انه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة كما روى ذلك في مقال له بعنوان «العقاد كما عرفته». . لأن العقاد قد قال ذلك فلا بد أن يجاريه الدكتور نجيب في حسن الخلق وان يرد التحية بمثلها إن لم يكن بأحسن منها. وقد وفى، وما حديثه عن فلسفة العقاد في شعره إلا التعبير عن هذا الرد الجميل والإجابة الفاضلة.

ومن القصائد الشهيرة للعقاد قصيدة «العقاب الهرم» ولو أنه قد نظمها في السنوات الأخيرة من حياته لكانت تعبيراً رمزياً صادقاً عما ألحق به الزمن من ضعف خارجي ومن هزال جسدي. ولعل البيتين الأخيرين يصوران أصدق تصوير إحساس كل شخص عرف العقاد في أيامه الأخيرة:

يهم ويعييه النهوض فيجثم ... ويعزم إلا ريشه ليس يعزم
لقد رنق الصرصور وهو على الثرى ... مكب وقد صاح القطا وهو أبكم
يلملم حدباء القدامى كأنها ... أضالع في أرماسها تتهشم
ويثقله حمل الجناحين بعدما ... أقلاه وهو الكاسر المتقحم
جناحين لو طارا لنصت فدومت ... شماريخ رضوى واستقل يلملم
ويلحظ أقطار السماء كأنه ... رجيم على عهد السموات يندم
ويغمض أحياناً فهل أبصر الردى ... مقضاً عليه أم بماضيه يحلم
إذا أدفأته الشمس أغفى وربما ... توهمها صيدا له وهو هيثم
لعينيك يا شيخ الطيور مهابة ... يفز بغاث الطير عنها ويهزم
وما عجزت عنك العداة وإنما ... لكل شباب هيبة حين يهرم

قد يكون هذا النص الشعري أقرب النصوص الى الشعر بما يتيمز به من تعدد الدلالة ومن إيحاء بالرمز، وربما كانت أكبر دلالاته هي تلك التي تؤكد ان العقاد شاعر أعطى كل وقته للنثر، ولم يبق منه للشعر سوى القليل، والشعر كأي عمل إبداعي لا يعطيك بعضه إلا إذا أعطيته كلك، ويبقى بعد ذلك انه كما تتفاوت مستويات الشعراء فيما بينهم في القوة والضعف وفي الشهرة والخمول كذلك تتفاوت مستويات إبداع الشاعر ـ أي شاعر ـ ضعفاً وقوة، وشهرة وخمولاً، وقد استطاعت بعض نماذج في شعر

العقاد أن تسجل حضورها في الحياة الأدبية المعاصرة لكنه حضور خافت يقل كثيراً بما لا يقاس الى جوار حضوره النثري وحضوره في معاركه الأدبية والفكرية والسياسية. ولو انه قد كان مقلاً ولم يتجاوز نتاجه الشعري الى هذه الكثرة لما أدركه كشاعر هذا الغياب ولما نال شعره كل هذا القدر من الجفاف.

العقّاد . . بقيَة الصورَة :

العقاد والشعر الجديد

لن تكتمل صورة العقاد الشاعر ـ في تقديري ـ ما لم تشتمل على لمحة موجزة عن موقفه من الشعر الجديد، ثم ما لم تشتمل كذلك على نماذج من ترجماته المختارة من الشعر الانجليزي، والموقفان كلاهما إبداعي ومرتبط بشعر العقاد اوثق ارتباط. وإذا كان قد اشتهر عن العقاد انه كان من أشد خصوم الشعر الجديد، فان ذلك لا ينفي انه قد كان ايضا من أشد المتحمسين والداعين الى تجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية سواء عن طريق كتابة الشعر المرسل الذي يرسله الشاعر دون مراعاة للقافية تلك التي لا تشكل قيداً بقدر ما تشكل نوعا من الرتابة المملة والتكرار الرتيب، او عن طريق أي شكل آخر يضمن للشعر الخلاص من عصر الجاهلية على حد تعبيره. كما ان العقاد قد قام بترجمة عشرات القصائد من اللغة الانجليزية لكي تكون من وجهة نظره نموذجا للشعر الذي ينبغي ان يكون عليه الشعر العربي المعاصر. وقد كان العقاد في ما كتب من نقد وفي ما ترجم من شعر يدرك إدراكاً عميقا أهمية التجديد ويهيء بذلك لشعر جديد يختلف عن السائد والمعروف من الشعر. وبادىء ذي بدء لا بد من استرجاع بعض صداء الفاعلة والمؤثرة لثورة العقاد التجديدية تلك التي اسهمت بشكل أو بآخر في خلق هذه الحركة الشعرية الجديدة، فقد عاش العقاد ما يقرب من نصف قرن متمرداً وداعية للأدب الحي والشعر الحي ويتميز الأدب الحي في كل لغة من اللغات وفي كل عصر من العصور بأنه صوت الغضب والتمرد، كما يتميز الشعر من بين كل الأنواع الأدبية بأنه أحفلها لقيم التمرد والغضب وأقدرها على السباحة ضد التيار السائد لأنه يعكس العواطف والانفعالات. وقد اثبت الشعر الحقيقي في اللغة العربية انه بالرغم من السنوات التي قضاها الشعر العربي أسيرا في قصور الحكام قد مثل قوة المعارضة وكان طليعة التغيير والتمرد، ويندر بروز شاعر حقيقي لم يكن عرضة للاضطهاد والظلم

والتعسف كما يندر بروز شعر حقيقي لم يكن صورة التمرد وصوتا ضد التكرارية والجمود . وقد أدرك العقاد هذه الحقيقة منذ وقت مبكر وحاول ان يكون واحداً من أهم الشعراء المتمردين في عصره ، لكنه أصبح واحداً من أهم الكتاب المتمردين ، وكانت كتاباته ترسم طرق المستقبل والتجديد اكثر بما لا يقاس من ان يستطيع شعره ان يفعل .

وإذا كان معظم الكتاب الشعراء أو معظم الذين حاولوا الجمع بين الكتابة النثرية والكتابة الشعرية قد تمكنوا من التفريق بين لحظات الكتابة النثرية ولحظات الكتابة الشعرية وتمكنوا اكثر من ذلك في استيعاب الشروط الموصلة الى الكتابتين ، فإن العقاد ـ مع إدراكه الحقيقي للفارق بين النظم والشعر وبين النثر والنظم ـ لم يستطع ان يفرق تلك اللحظات كما لم يستوعب تلك الشروط .

وحين يكون الشعر وليد الخيال والفكر والانفعال والنثر وليد الفكر او وليد الفكر والانفعال ، فإن معظم كتابات العقاد النثرية كشعره تماما قد كانت وليدة الفكر والانفعال ، وبذلك فقد خلت قصائده من الخيال وناقضت ما كان يدعو اليه من الوقوف في وجه شعر الصنعة انتصارا لشعر الطبع ، وهي الدعوة التي وضعت العقاد في طليعة النقاد العرب المعاصرين الذين اكتشفوا الفارق بين النظم والشعر وأشاروا الى جناية النظم على التدفق الشعري ، كما كان من اوائل من نادى بتحرير الشعر العربي من النمطية والتقليد ومن السير على ما يشبه قضبان « السكة الحديد » التي لا يستطيع القطار ان يميل عنها أدنى ميل ، وإذا كان من مصلحة القطار الحديدي ان لا يخرج عن قضبانه حتى لا يصيبه او راكبيه أذى فإن قطار الشعر يستطيع الخروج عن هذه القضبان دون ان يناله أي أذى بل قد يناله الخير كل الخير. فقد يرى عوالم أخرى ويسير على مساحات لم يسر عليها من قبل ، ومنذ العصر الجاهلي والشعر العربي يسير على هذه الخطوط المرسومة ، وكلما حاول الخروج عنها اتهم بالخروج على القواعد وعلى الذوق ، وهو ما دعا بالعقاد الى إعلان ثورته المعروفة بثورة « الديوان » والتي أقامها على ثلاثة محاور هي : العربية والمصرية والإنسانية ، يقول موضحا وشارحا لها : « وأوجز ما نصف به عملنا ـ ان افلحنا فيه ـ ان إقامة حد بين عهدين ، لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما. واقرب ما تميز به مذهبنا انه مذهب إنساني ، مصري ، عربي . إنساني ، لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح

الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصري لأن دعاته مصريون ، وتؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعربي لأن لغته العربية ، فهو بهذه المثابة أتم نهضة ادبية ، ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ـ إذ لم يكن ادبنا الموروث في اعم مظاهره إلا عربيا بحتا يدير بصره الى عصر الجاهلية » .

(الديوان : المقدمة ص ٣) .

ولا يعنينا في هذا المجال ما قد تسببه الفقرة الأخيرة في هذا الاقتباس من إيحاء بالاقليمية ، فقد عاش العقاد ومات عربيا بعيداً عن الدعوات الاقليمية ولا خلاف بين العربية والمصرية كما لا خلاف بين النهر ومجراه أو الشجرة ولونها وما يعنينا هنا هو هذه المحاولة الجادة ـ في مجال تجديد الشعر ـ الى الفصل بين عهدين ، العهد الجاهلي والعصر الحديث ، وما كان للعقاد ان ينجح في ذلك لو لم يتجه الى تحطيم اصنام التقليد الشعرية لينفذ من خلال ذلك التحطيم او من بين انقاضه إذا صح التعبير الى مذهبه الشعري الذي يجمع بين العالمية والقومية والمحلية . يقول العقاد : « وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدل وقضى ان تحطم كل عقيدة اصناما عبدت قبلها ، وربما كان نقد ما ليس صحيحا اوجب وايسر من وضع قسطاس الصحيح ، وتعريفه في جميع حالاته . فلهذا اخترنا ان نقدم تحطيم الاصنام الباقية ، على تفصيل المبادئ الحديثة . ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض ، وسنردفها بنماذج للأدب الراجح من كل لغة . . وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها فان اصبنا الهدف ، والا فلا اسف . . وحسبنا بهذه المقدمة الوجيزة بيانا » .

(الديوان : المقدمة : ص ٣)

وحتى لا يظن الناس بالإتجاه الجديد الظنون ، فان العقاد يفرق بذكاء عظيم وباحترام عميق وصادق بين ما يدعو اليه من مبادىء حديثة ومن شعر جديد ومعاصر وبين عظمة التراث وروعة آثاره ، وذلك من خلال الهجوم العنيف على شوقي احد « الأصنام البارزة » واحد الذين يسيرون على نهج القدماء ويمشون على خطاهم وعلى نفس خطوطهم . وفي قصيدة رثائية يستعير شوقي اثواب المعرب وأصداء صوته :

كل حي على المنية غاد   تتوالى الركاب والموت حاد

اي فارق بين هـذا الصوت الـطالع من القـرن العشرين صـوت شوقي ، وذلـك الصوت الطالع من القرن الرابع ، صوت ابي العلاء المعري :

غـير مجـدٍ في مـلتي واعـتـقـادي نـوح بـاك ولا تـرنـم شادي

ليس الإيقاع وحده ، وليست المفـردات او طريقـة التناول وأسلوب التفجـع لكنه المناخ بأكمله ، مناخ القرن الرابع الهجري هو نفسه مناخ القرن الرابع عشر الهجري ، كأن اللغة العربية والإنسان العربي والخيال العربي والثقافة العـربية كـأنها لم تضف شيئا جديدا طـوال الف عام ، وكـأن الأمة العـربية قـد نامت الف عـام لتصحو عـلى نفس الصوت والإيقاع : « ولقد طمح شوقي الى معارضة المعري في قصيدة من غرر قصائده لم ينظم مثلها في لغة العرب ولا نذكر أننا اطلعنا في شعر الغرب على خير منها في موضوعها والمعري رجل تيمم هذه الحياة محرابا ، واحتواها غابا ، وصدف عنها سـرابا . . لابس منها خفايـا اسرارهـــا أو استشف مرارة مقـدارها ، وتتبـع غوابـر آثارهـا ، وحواضـر اطوارها ، فاذا هو نظم في فلسفة الحياة والموت كما تراءت لـه ، فذلـك مجالـه ، وتلك سبيله . واين شوقي من هذا المقام ؟؟ انه رجل ارفع ما اتفق له من فرح الحياة لذة يباشرها او تباشره ، واعمق ما هبط الى نفسه من آلامها اعراضة أمير او كبير . . وما يمثل هذا ينظم الشاعر في فلسفة الموت والحياة . . . .

ولكي لا يسبق الى وهم شـوقي اننا نكبـر قصيدة المعـري تعصبا للقـدم ، وإيثاراً للعرب على العجم . . . . نلقي اليه ها هنا درسا في الشعر قد ينفعه ! فاعلم ايها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجواهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصي اشكالها والوانها . . . وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .

وليس هم النـاس من القصيدة ان يتسـابقوا بقـوافي اشواط البصـر وإنما همهم ان يتعاطفوا او يودع احسنهم وأطبعهم في نفس اخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة مـا استطابه او كرهه . .

وإذا كان كذلك من التشبيه ان نذكر شيئا احمر ، ثم نذكر شيئين او اشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على ان ذكرت اربعة أشياء حمراء ، او خمسة بـدل شيء واحد . .

ولكن التشبيه ان تطبع في وجدان سامعك وفكره ، صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فان الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسه بذاتها كما تراها وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس . وبقوة الشعر وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الأشياء امتاز الشاعر عن سواه ، ولهذا لا يغيره ، كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تواقة الى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نورا . فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعور يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا ان صح هذا التعبير ويزيد الوجدان احساسا بوجوده . وصفوة القول ان المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الأغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية .وهناك ما هو احقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الحواس الضالة ، والمدارك الزائفة ، وما اخال غيره كلاما اشرف منه بكم الحيوان الأعجم » .

(نفس المصدر ص ١٧) .

إنه اول الأصوات الداعية الى تجديد الشعر والى تجديد مفهوم البلاغة العربية وأساليبها بما يتفق والوظيفة الجديدة للعناصر الفنية في الشعر حتى لا يبقى شعرنا طلاء وقشوراً وتقريرا اجدى منه النثر . وقد أحتشد كتاب « الديوان » وهو بداية الحملة الجريئة على التقليد وبداية الدعوة الشجاعه الى التجديد ـ احتشد هذا الكتاب بالآراء والمقولات المتقدمة والتي ما تزال تردد على شفاه دعاة التجديد وعلى أسنة اقلامهم . ومن بين هذه الآراء او المقولات النقية الجريئة اعتبار الشعر عملاً فنيا في المقام الأول وان التجديد كما عبر عنه في كتاب الديوان لا يكون مجرد وصف للمخترعات او تسجيلا لبعض المظاهر العلمية او الأحداث السياسية والاجتماعية ، وهو يقترب احيانا من المدرسة الجمالية التي لا ترى في وظيفة الشعر سوى جماليته وما يبعثه من نشوة واهتزاز .

ويحدثنا العقاد في الديوان عن القصيدة، العمل الفني التام المتلاحم الأجزاء والصور

وكأنه يتحدث عن شروط القصيدة الجديدة ، كما ابدعها اهم شعرائها في الأجيال اللاحقه : « ان القصيدة ينبغي ان تكون عملا فنيا تاما ، يكمل فيها تصوير خاطر او خواطر متجانسه كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها واللحن الموسيقي بانغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع او تغيرت النسبة أخل ذاك بوحدة الصنعة وافسدها ، فالقصيدة الشعرية ، كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين او القدم عن الكف او القلب عن المعدة او هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ولا قوام لفن بغير ذلك » .

(الديوان ص ٣٠) .

وأستطيع القول ان هذه الشروط التي وضعها العقاد لوحدة القصيدة لم تتوفر لقصيدة عربية بيتيه،وأنها بعينها شروط القصيدة الجديدة الجيدة تلك التي توافر لها وحدة الموضوع والمضمون والوحدة العضوية فكادت ان تكون عملا فنيا تاما ، ومن يقول غير ذلك او يحاول البحث عن وحدة عضوية وعن عمل فني تام في قصيدة بيتية مفككة بحكم البيتية واستقلال كل بيت عن سابقه ولاحقه ـ من يقول ذلك القول فهذا إما معجب بالتراث الشعري العربي ومقدس له ومتجاوز به الى العصر وإما جاهل لا يعرف ماذا يعني ان تصبح القصيدة جسما واحدا له رأس وقلب وعين وصدر وأطراف اذا انتزع جزء منها حدث خلل في بقية الأجزاء . .

وهذا يمضي بنا الى تأكيد حقيقة لا يمكن المماراة فيها وهي ان العقاد بما كتبه في الديوان وبما كتبه في (ساعات بين الكتب) وبما كتبه خلال ثلث قرن عن تجديد الشعر ، لم يكن إلا شاعرا جديدا وواحدا من أهم الشعراء والكتاب الذين عاشوا ثقافة التجديد وحرصوا على ان يتجاوز الشعر ما كان يعانيه من تكرار ومحاكاة لأفكار الأقدمين وأساليبهم . وليس من المبالغة في شيء القول بأن العقاد قد كان يحلم بكتابة هذا اللون من الشعر الجديد ، وانه قد هتف به نثرا ان لم يحققه شعرا وما كان له ولا لأي من أفراد من مدرسته والمدرسة الرومانتيكية التي خرجت من معطف افكاره ـ ما كان لها ان تحقق هذا المستوى من التجديد في ظل الشروط الاحيائية وفي فترة كان ايقاع زمانها مزيجا من التجديد والتقليد وضربا من التعايش بين الأشكال القديمة والحديثة في الفنون والآداب .

ولم يكن موقف العقاد من الشعر الجديد نابعا عن كراهية لهذا اللون من الشعر الذي حقق جانبا كبيرا مما كان يهدف اليه ويدعو بإلحاح الى تحقيقه ليعطي الشعر العربي هويته المعاصرة ويخرج به من أساليب الصياغة الموروثة ، وربما ساعد على إثارة نوازع الخلاف بينه وبين هذا الذي تحقق انه قد كان يحلم بأن يتحقق هذا اللون من الشعر على يده هو ليكون التطبيق العملي لآرائه النقدية الجريئة التي ألممنا بطرف منها في هذا البحث ، ثم لأن عددا من ابرز ممثلي حركة التجديد الشعري قد كانوا على خلاف فكري معه فأسقط خلافه الفكري معهم على ما يبدعونه من شعر كان هو أول المنادين الى إيجاده . وهذا تقريبا هو عين ما ذهب اليه الدكتور غنيمي هلال « وقد أثرت دعوة العقاد السابقة في نهجه الشعري في الوزن نفسه ، فنظم بعض قصائد لم يراع فيها التساوي في التفاعيل التقليدية ، وهي التي طالما استشهد بها من قبل ومنها :

التقينا . . والتقينا
بعد ما فرق قطران وجيشان يدينا
فتصافحنا بجسمينا . . وعدنا
فالتقينا .
بعد عصر ـ اي عصر .

فإذا كان العقاد قد عادى دعاة التجديد في الشعر المعاصر لأسباب كثيرة اهمها ان اكثرها أساء الى الدعوة بتطبيقها ، وان كثيرا منهم ، قرن الناحية الفنية للتجديد بالتزام الشعر استجابة لنزعة خاصة ، وان اغلبهم جنح الى الشعر الجديد في زعمه طلبا للتيسير الذي ابتليت وتبتلي حركات التجديد والحركة الفكرية لدينا به ، فبالرغم من كل ذلك يتضح كما قلنا ان العقاد اقرب الى روح التجديد الصحيح في الدعوة المعاصرة للشعر خالصة من كل شوائبها وانحرافاتها وانه صديق للمخلصين فيها في واقع الأمر إذا قدروا له جهده في شق الطريق لهم ، من الوجهه الفنية وهو ادنى الى نفوسهم من حيث انه الرائد الوحيد لهم في النقد الحديث » .

(غنيمي هلال : مجلة الثقافة العدد ٤٠ ابريل ١٩٦٤).

تلك هي خلاصة الموقف الحقيقي للعقاد من الشعر الجديد ، وذلك نموذج متقدم

ورائد من شعره الذي حاول به شق الطريق نحو البناء الجديد للقصيدة القائمة على التفعيلة بدلا من البيت، وبدلا عما كان يدعو اليه من شعر مرسل يهمل القافية ويحافظ على وحدة موسيقى البيت المتساوي التفاعيل والشطور ، ولا بأس هنا من إيراد شهادة أخرى على موقف الأستاذ العقاد من الشعر الجديد كما يرويها اكثر انصار شعره حماسة وهو الدكتور زكي نجيب محمود : « ولا بد لي في هذا الموضع من سياق الحديث ان اقول انني ـ كما خالفت العقاد في المذهب الفلسفي ـ قد خالفته كذلك في وقفته من الشعر الحديث ومن الفن الحديث معا ، لأنه تطرف في رفضهما على حين اني لا ارفضهما على إطلاق ولا اقبلهما على إطلاق ، وكنت من القليلين الذي يحاجونه ، لأن العقاد لم يكن يصبر طويلا على المحاجة ، لكني كنت اشعر انه ـ رحمه الله ـ يطيل الصبر معي ليقينه في صدق طويتي وسلامة مقصدي لأنه حين كان يضيق بالمحاجة فما ذلك إلا لإحساسه بأن في الموقف شيئاً من سوء القصد او من عدم التكافؤ ، إذ المناقش عادة احد اثنين : فهو اما جامعي يفاخره بجامعيته ، او شاب يريد الصعود على كتفيه » .

(مع الشعراء : ص ٢٧).

نماذج مترجمة من الشعر الانجليزي :

تأثر العقاد بالأدب الانجليزي وبالثقافة الانجليزية الى ابعد مدى ، وكان في مصر واحدا من اعمدة الثقافة السكسونية « الانجليزية » كما كان طه حسين في مصر واحدا من أبرز أعمدة الثافة اللاتينية « الفرنسية » ولكنه من حسن حظ الأدب الغربي ان كلا الرجلين العقاد وطه قد كانا وثيقي الصلة بالثقافة العربية قديمها وحديثها ، فلم تبعدهما رياح الاغتراب عن الجذور بل لقد ترك الأدب العربي فيهما ميلا واضحا نحو الكلاسيكيات ونحو أقدم الحديث إذا جاز التعبير ـ وقد ترجم العقاد عشرات النماذج من الشعر الانجليزي ومن الشعر المكتوب باللغة الانجليزية ، لكنه لم يتوقف عند الشعر الانجليزي الحديث إلا لماما لأن فيه كما يقول ما يعجب ويروق ، وان لم يكن فيه ما يخلب ويروع، فيه الآكام الزاهرة والهضاب الناظرة ، وليست فيه الأطواد البواذخ والتلال الشوامخ ، التي ترتفع اليها الرؤ وس وتتطاول الأنظار . فيه الأكواخ المبعثرة في المروج ، وليست فيه القصور المشيدة التي تنطح السحاب وتجهد الرقاب . ويخيل الينا ان عهد المردة في هذا الشعر ، وفي هذا العصر ، قد انقضى بانقضاء شاعرية الفحلين

العظيمين : توماس هاردي ورديار كبلنج ، فمن جاء بعدهما فهو كالجدول الى جانب الغيلم ، او كالزورق الى جوار السفينة ، اوكحديقة المنزل بالقياس الى الغابة الخالدة) .

(العقاد : آراء في الأدب والفنون : ص ٢٨٤)

انه نفس منطق العقاد عن الشعر العربي الحديث الذي يحاول ان لا ينفصل عن الحياة وان يكون شكله هو مضمونه في ذات الوقت ، ومع ان العقاد قد اعلن موقفه شبه الرافض من الشعر الانجليزي الحديث إلا انه قد وجد فيه ما يستحق الترجمة كهذه القطعة للشاعر الناسك « جوردن بوقلي » الذي يقول عنه انه اتخذ سكنه في كوخ بعيد عن الأنظار ، ولم يطبع من ديوانه سوى نسخ محدودة قصر توزيعها على نخبة قليلة بين خاصة الشعراء ، وعنوان القطعة « انا تعب من الريح » ولعل الترجمة رغم ما قيل عن خيانة اي مترجم تبرز روح العقاد الفنان الشاعر اكثر مما تبرزها قصائده :

انا تعب من الريح .
اوه . ايتها الريح ، ايتها الريح ! على رسلك بالله
انا مثقل بعبء الأيام .
ايام الأسى والاقتحام
لقد هزلت الادواح اللفاء
وضلت السحب سبيلها في الفضاء
وفي رأسي لا راحة ولا صفاء
عندما تهبط الريح ينحدر المطر
وينقطع نفس النسيم
وصه ، صه، تلك التي يتوالى بها وقع الغيث في غير انقطاع.
هي كل ما يسمع من صوت الأبد .
وتقترب التلال وتطول
وينمو حولها لبد الضباب
وتثقل وطأة « اللانهاية » على كل شيء .
(آراء في الآداب والفنون : ص ٢٨٧).

وهذا جانب من قصيدة في مناجاة الموت للشاعرة الانجليزية « روث بيتر » ولا تقل عن سابقتها في جمال الترجمة وجمال الاختيار :

لا تناديني والصيف مشرق ايها الموت !
انني في الصيف لن اجيب النداء
حين يوسوس العشب ويتمايل باعطافه
لا ترفع الى صوتك بالنداء من تلك الظلال السفلى
وحين يحن الصفصاف ويترقرق الماء
وحين يتوانى الجدول وينعس الهواء
حين يتموج اللبلاب على الأسوار .
لا تناديني . قلت لك : لا تناديني ايها الموت في ذلك الأوان!
انك عبثا تنادي وترفع الصوت بالنداء
ففي ابان الأزاهير النامية لن اصغي اليك .
ولكن سأصغي اليك . . حين يشم الرعاة من الشرق رائحة الثلوج
حين نهجر الحقل للريح تتولى حصاده
حين يصبح البرد بذرة الارض التي تنثرها السماء
(العقاد : عرائس وشياطين : ص ١٩).

وبعد : ذلك هو العقاد ، شاعر من خلال تصوره للشعر ، وشاعر من خلال ما تركه من نتاج شعري ، وشاعر من خلال تمرده وغضبه على الشعر القديم منه والحديث ، وشاعر من خلال ترجماته الشعرية ، وشاعر من خلال حياته النابضة بالتوهج والحريق وبالصراع والإبداع .

مصطفى صادق الرافعي

والنثر الشعر

رائد لغة التجديد في شعرنا العربي الحديث :

كنت ـ منذ عدة اشهر ـ قد نشرت دراسة طويلة بعض الشيء عن احد الرواد العظام في حياتنا الأدبية المعاصرة ، وهو المرحوم محمد فريد ابو حديد ، وتساءلت من خلال قراءة في احد اعماله الروائية الفذه عن سر الصمت المضروب وربما المفروض ـ من حول ذلك الرائد الذي اثرى حياتنا بنتاجه الأدبي الخصب المتنوع ، ومن حول ذلك النتاج الذي اثمر في تأصيل الوعي بفن الرواية بوجه خاص والرواية التأريخية المتطورة بوجه أخص .

وأعود اليوم مجددا للحديث عن رائد آخر لا يقل عن أبي حديد مكانة في حياتنا الأدبية المعاصرة ان لم يكن اكثر منه تأثيرا وحضورا في الأدب وتأريخ الأدب واللغة العربية وهو المرحوم مصطفى صادق الرافعي ، أحد الاعلام الكبار في الفكر والأدب ، واحد الذين حرثوا تربة العصر البكر ، واغنوا عقول ابنائه بما ابدعوه واضافوه من آثار ادبية مبتكرة او منقولة وبما احدثوه من خصومات مثمرة في الحياة الثقافية وفي مختلف فروع الفكر البشري . وفضلا عن ذلك فقد كان الرافعي احد المقاتلين الشجعان في صد هجمات التغريب ومحاولات الاقتلاع من الجذور . وهي الهجمات التي رافقت مرحلة الاتصال المباشر بالغرب الحديث ، غرب التخطيط المحكم لابتلاع شرق مشلول هارب .

وكما كان خط ابو حديد من الاهتمام ضئيلا اذا ما قورن بالاهتمام الذي وجده

الرواد الآخرون امثال طه حسين والعقاد ، ولطفي السيد ومحمد حسين هكيل ، فإن حظ الرافعي يكاد يكون معدوما ، فقد تجاهله النقاد والدارسون وتجاهلته الجامعات التي شغلت نفسها ـ كما يبدو بما تشغل به الصحافة اليومية او الاسبوعية نفسها به من الاهتمام العابر بكل ما هو سريع وعقيم وباهت .

وكلما اوغلت السنوات اشواطا واقتربت من نهاية القرن العشرين ابتعدت بنا اشواطا عن ادب وعن فكر وعن نضال عدد غير قليل من طلائع عصر التحرك نحو الحياة الجديدة .

وبعد وفاة الرافعي بعام واحد ١٩٣٨ نشر صديقه وتلميذه محمد سعيد العريان كتاب « حياة الرافعي » فكان ذلك الكتاب ـ في حدود ما اعمله حتى الآن ـ الكتاب الأول والأخير والمحاولة اليتيمة التي حاول صاحبها ان يتناول حياة الأديب الكبير وان يعرض لجوانب من آثاره الأدبية واللغوية . ويلاحظ أن كتاب العريان عن الرافعي لم يكن خالصا لحياة الرافعي وأدبه ونضاله فقد شاركه فيه مؤلفه وبدت بعض الصفحات في الكتاب المذكور وكأنها ضرب من مذكرات العريان وأحاديث صباه . وقد جاء في مقدمة الكتاب : « لقد عاش الرافعي في هذه الأمة وكأنه ليس منها ، فما أدت له في حياته واجبا ولا اعترفت له بحق ولا أقامت معه على رأي ، وكأنما اجتمع له وحده تراث الأجيال من هذه الأمة العربية المسلمة ، فعاش ما عاش ينبهها الى حقائق وجودها ومقومات قوميتها ، على حين كانت تعيش هي في ضلال التقليد وأوهام التجديد ورضي هو مقامه منها غريبا معتزلا عن الناس » .

واحسب ان العريان وهو يخط هذه السطور في مقدمة كتابه قد ظن ان وفاة الرافعي بداية حياة جديدة له كما يحدث في أحايين كثيرة في الأمم التي لا تقدر أحياءها من العظماء ، ولكن ظنه خاب فقد ظل كتابه عن حياة الرافعي هو الوحيد في المكتبة العربية . وقد ظل اسمه الكبير يعيش في هذه الأمة الجحود وكأنه ليس منها فما أدت اليه بعد وفاته واجبا ولا اعترفت له بحق كأنه ما يزال يعيش في عزلة الهم والألم ، يكابد ويجاهد ، ويبدع مغمورا او شبه مغمور ، وإذا كان عشاق الموتى وهم كثير في أمتنا قد انصرفوا عنه فإن الجامعات والدراسات الادبية قد ابتعدت عنه كما ابتعدت عنه الصحافة التي امتلأت بالغث وغث

الغث ، ولا تكاد تعرض احداها لشيء من افكاره وإبداعاته ، ولا نرى صورة له تضاف الى صور الرواد التي تزين بها المجلات والصحف مقالاتها الموسمية عن أهم المبدعين وطلائع التجديد والنهوض الأدبي في بداية هذا القرن . . .

كان الرافعي واحدا من كبار الأدباء العرب الذين ظهروا في بداية هذاالقرن .وقد اشتهر بأسلوب غير مطروق في فن الكتابة ، وقدم في العشرينات والثلاثينات نماذج ادبية تجاوزت معطيات المرحلة التي عاش فيها ، كما تجاوزت اساليب المجددين الذين عاشوا معه في نفس مرحلته . وكانت نماذجه الأدبية وما تزال « محور » المحاكاة والحوار من كبار شعراء العربية الذين وجدوا في كتاباته الفنية الخالصة طرائق وأساليب تنسجم مع رغبتهم في التجديد ولا تتنافى وروح الإبداع العربي وجوهر أصالته ، ويكفي ان شاعرا كبيرا يشغل الناس واللغة- واقصد به « ادونيس - » لم يلتفت الى شعر شوقي ولم يتوقف عند جبران ، وإنما توقف عند الرافعي يلتقط من نماذج ابداعه ويستعير من معايير نيرانه المقدسة بعض الجذوات التي تشيع الدفء والحرارة في لغته الشعرية المتغيرة المتفجرة في مواجهة ضلال التقليد وأوهام التجديد .

اشار سعيد العريان في كتابه عن الرافعي تلميحاً لا تصريحا الى المكان الذين اختار الرافعي ان يقف فيه لكي يناضل ويبدع ، وهو مكان تشتد مخاطره ويكثر خصومه لأنه يقف في مواجهة ضلال التقليد وأوهام التجديد .وصاحب هذا المكان لا بد ان يحارب في جبهتين عريضتين هما جبهة أنصار ضلال « التقليد » وجبهة أنصار « أوهام التجديد » ولو كان قد اختار جبهة واحده لهان الأمر ولكان له من احدى الجبهتين انصار يضعونه في موضع الرضا والإعجاب في مواجهة موضع السخط والغضب . أما وقد اختار ذلك الموقف الخطر فمن حقه ان يتحمل نتيجة ذلك الاختيار وقد تحمله جلداً صابراً . فالمحافظون يتصورون في ادبه شعرا ونثرا خروجا على ما الفوه ودعاة التجديد يرون في ذلك الأدب محافظة ومحاكاة للكتّاب الاقدمين ، وشعر الرافعي ونثره وأقصد بالنثر ذلك المستوى الفني الجديد الذي تجلى في كتبه الأربعة « السحاب الأحمر » ، « اوراق الورد ، رسائل الأحزان ، حديث القمر » وأقصد بشعره ايضا تلك القصائد الجميلة التي تخللت بعض هذه الكتب وليس تلك القصائد التي امتلأ بها ديوان الرافعي المؤلف من ثلاثة أجزاء والذي احتوى عددا كبيرا من قصائد المديح منها قصائد في « الخديوي » ظن لفترة

انه قادر بها على ان يفتح باب القصر ومن ثم قلب الحاكم ليصبح فيها بعد شاعره المرموق ، ولم يكن الوحيد من بين شعراء يومئذ الذي راودته فكرة « شاعُر الامير » فقد طرق القطر عشرات الشعراء قبل ان يفتح ثم يغلق نهائيا على شاعر واحد اصبح فيما بعد اميرا للشعراء رغم انفهم جميعا وهو احمد شوقي .

ولعل الرافعي بعد ان أدركه اليأس كما ادرك غيره من شعراء جيله عن اللحاق بقصر الامير قد عاد الى نفسه ليكتشف اسرارها وقدرتها فأدرك في وقت مبكر انه خير للشعر وخير للأدب ان يحال بينهما وبين القصور ليظل المبدع حرا طليقا يكتب ما يشاء وفي اي وقت يشاء بعيدا عن المناسبات الثقيلة التي تجعل العلاقة بين الشاعر والشعر علاقة ميكانيكية ، وهي التي جعلت الجانب الأغلب في شعرنا العربي قديمه وحديثه صوتا تقليديا وصفيا يتتبع الأحداث من خارجها محللا احيانا ومؤرخا احيانا ، وهو في كل ما يذهب اليه يجهل او يتجاهل « وظيفة الشعر » ومفهومه ، وهو ايضا ما باعد بين القصيدة والحياة ، حياة الشاعر نفسه وحياة المجتمع الذي يعيش فيه .

وقد اعرب الرافعي عن حنقه على شوقي الذي اصبح شاعر الامير وهاجم شعره في مقال تضمن رأيه في شعراء جيله ونشره بدون اسمه ، وأرفق به رسالة الى صاحب المجلة تقول بعض سطورها « ولا يعنيك معرفة اسمي فأنا ابن جلا وطلاع الثنايا ـ فانظر الى ما قيل وليس لمن قال ، وبعد هذا فان اعجبتك مقالتي فأنشرها وإلا فأضرب بها عرض الحائط » ومما جاء في ذلك المقال عن شوقي وكان ذلك في عام ١٩٠٥ الإشارات التالية « سيأخذ بعض القراء العجب اذا رأى شوقي بك ثاني الطبقة الثانية وهو هو ، شوقي بك شاعر الحضرة الفخيمة الخديوية ، ولكنا نعجب اكثر منه إذا رأينا الشوقيات قد انقلبت الى شوكيات ، فاي ذوق سليم يطمئن لهذه المعاني المكررة وتلك الالفاظ النافرة من مثل « فضي اريحي القوم » وغيرها . ولا ادري لهذا الانقلاب سببا إلا اذا صح ما يقال من ان « صبري وسلمان » كانا يهذبان شعر الرجل من قبل ، وهو قول لا اجزم به ولا ارفضه . . » .

(محمد سعيد العريان : حياة الرافعي ص ٥٦)

لقد وضع شوقي في المرتبة الثانية من الطبقة الثانية لشعراء عصره ومنهم في مصر شوقي ، وحافظ ، ومطران ، والبكري ، ولم يكتف بذلك بل حاول ان يثبت ان شاعرية

شوقي في إنحطاط وتدهور، حتى لقد تحولت الشوقيات الى شوكيات ، ثم لا يقف عند ذلك الحد بل يعود يتهم الشوقيات بأنها قد صارت كذلك بفضل جهد شاعرين كانت مهمتهما تهذيب معانيها وتنقيتها من الأشواك . وقد نعود الى الحديث عن نقد الرافعي في مكان آخر من هذه الدراسة ، لكننا هنا نورد فقط نموذجا عن خيبة الأمل التي عانى منها الرافعي بعد فشله في اللحاق بالقصر ممثّلة في هذا الهجوم على شاعر القصر الكبير .

ولا نبعد كثيرا عن الصواب حين نذهب الى القول بأن خيبة الأمل هذه وإغلاق أبواب القصر في وجه الرافعي قد فتحت امامه ابوابا أخرى للإبداع . وفي دراسة سابقة عن شوقي رأينا كم كلفته الأبواب المفتوحة الى القصر من خسائر ظهر اثر بعضها على شعره وظهر بعضها الآخر في هجرانه المسرح الشعري الذي رجع اليه في السنوات الأخيرة من حياته وبعد ان تحرر من العلاقة البغيضة بالقصر . ولعل اهم ما أفاده الرافعي من ابتعاده عن القصر انه بدأ يكتب الشعر لنفسه ولفنه . وان ذلك الانطلاق قد جعله يضيق بالقوالب الحابسة للشعر فأبدع في انطلاقته هذا القدر الجميل من النثر الفني الذي يصلح اساسا وتمهيدا لما اشتهر فيما بعد ونسي المرحلة الراهنة بقصيدة النثر .

لقد تحدث مؤلف « حياة الرافعي » عن حنين الشاعر الكبير وطموحه الجارف في ايام الشباب الى ان يصير شاعرا كبيرا . وكان الهدف الذي يسعى اليه محصورا في « إمارة الشعر » ولما تبدد الوهم شغلته رسالة لغوية جعلت هدفه الأكبر « ان ينفخ في هذه اللغة روحا من روحه يردها الى مكانها ويرد عنها » وكان لا بد ان يختار بها ومعها نهجا جديدا أو مذهبا جديدا يؤكد قدرتها على الإبداع واستيعاب ما لا يخطر على الأذهان من المعاني والأخيلة . ويورد مؤلف « حياة الرافعي » سببا آخر لاتجاه الرافعي الى كتابة ما يسميه المؤلف بالنثر الفني، وهو كما سنرى لا يكاد يتسق مع الرافعي في ما يذهب اليه من ضيق القوالب الشعرية التقليدية وعجزها عن استيعاب طاقة الإبداع ، يقول : « هذا سبب ما عدل بالرافعي عن مذهبه في الشعر الى مذهبه الجديد في الأدب والإنشاء . وثمة سبب آخر كان الرافعي يصرح به كثيرا لمن يعرفه : ذلك انه كان يرى في الشعر العربي قيودا لا تتيح له ان ينظم بالشعر كل ما يريد ان يعبر به عن العواطف المضمرة في نفسه .

هكذا كان يقول هو ، وأقول أنا : إنه كان يعجز ان يصب في قصيدة من الشعر ما

كان يستطيع ان يكتبه في سهولة ويسر مقالا من مقالاته الشعرية الرائعة التي يعرفها قراء العربية فيها قرأوه للرافعي .والحق ان الرافعي بطبعه شاعر في الصف الأول من الشعراء لا أعني الشعر المنظوم ، فذلك ميدان سبقه فيه كثير من شعراء العصر ، بل أعني الشعر الذي هو التعبير الجميل عن خلجات النفس وخطرات القلب ووحي الوجدان ووثبات الروح . ولقد كان رحمه الله ـ بما فيه من اعتداد بالنفس يكتب المقال الفني المصنوع ، فيقيس لفظه بمعناه ويربط اوله بآخره ويجمع بين أطرافه كل ما ينبض به قلبه من معان السرور والألم ، والرجاء واليأس ، والرغبة والحرمان ، فاذا فرغ من انشائه جلس يترنم به ويعيده على سمعه الباطن ، ثم لا يلبث ان يلتفت الى جليسه قائلا : « أسمعت هذا الشعر ؟ أرأيت شاعرا في العربية يملك من قوة البيان ما يجمع به كل هذه المعاني في قصيدة منظومة . . ؟ » .

هذه العبارة التي كان يسمعها جلساء الرافعي كثيرا تفسر لنا قول الرافعي : ان في الشعر العربي قيودا لا تتيح له ان ينظم بالشعر كل ما يريد ان يعبر به عن نفسه الشاعرة ، أو تؤيد ما ادعيه أنا ، من انه كان يشعر بالعجز عن الإبانة عن كل خواطره الشعرية في قصيدة من المنظوم ، ولا يعجزه البيان في المنثور ، نعم كان شعر الرافعي اقوى من أداته ، وكانت قوالبه الشعرية ، تضيق عن شعوره . أفترى في العربية شاعرا يستطيع ان ينظم ورقة واحدة من « اوراق الورق » في قصيدة منظومة دون ان يتحيف المعنى ويخل بالميزان ؟ . لا احسب ان الرافعي كان يعني ما يقول حين يزعم ان القيود في الشعر العربي من أسباب الضعف في الشعر ، فهو نفسه لم يكن يستطيع ان يجهر بهذا الرأي ، بل احسبه في بعض نقداته الأدبية انكر مثل هذا القول على اديب من الأدباء راح يتهمه بمحاولة الغض من قدر الشعر في العربية ، فما أراه كان يقول ذلك إلا تعبيرا عن معنى تأبى كبرياؤه الأدبية ان يصرح به » .

(نفس المصدر ص٧٢)

لكاتب حياة الرافعي ان يتقبل رأي الرافعي حول إحساسه بضيق بقوالب الشعر عن استيعاب طاقاته الإبداعية وله ان يرفضه .

وإذا كان الرافعي قد ضاق بالقوالب التقليدية وقد ضاقت هي عن تفاصيل رؤ يته الشاملة ولم يعد يستطيع التحرك داخل القصيدة المنظومة بما امتلك من فيض الرؤ ى وعميق الأسرار فإن من حقه كمبدع كبير ان يختار قالبه الأوسع وان يحلق في سمائه ما استطاع الى ذلك سبيلا ،ومن حقه ان يطلق لموهبته العنان فلا يقيدها بالقوالب ولا يجعل الشعر هو ذلك المنظوم الملتزم بأعاريض الخليل وتفاعيله . وما اظن ان الرافعي قد انتظر اذنا بالخروج بمذهبه الجديد في الكتابة الشعرية من أحد ، ولا اظن ايضا انه قد اراد بهذا الاتجاه ان يحطم قواعد الشعر البيتي او المنظوم او افساد ما الف الناس وتعارف على انه نمط شعري .فقد كان شديد الحرص على التراث ، وقد كتب عشرات القصائد المنظومة وكان في مطولاته ابرع من كثير من شعراء جيله بما فيهم شوقي وحافظ . ولم يكن النظم وترتيب السطور ليعجزه عن مواصلة كتابة القصائد في قواعدها التقليدية ولكنه ادرك ان هذه القواعد تضيق عندما بدأت العبارة تتسع في نفسه وعندما بدأت تلك النفس تدرك ماهية الفن الشعري وانه قبس من كلمة الله التي لا يحدها حدود ولا تضبط انطلاقتها اوزان مسافات ، وفيما عدا بعض دراساته الأدبية والتي سبقت ربما مرحلة التحول العميق فان كل ما كتبه ظل مرسوما بشاعرية عذبة ومتسربلا بغموض يروض الذهن ويعلم الخيال .

ومن خلال استقراء حياة الرافعي وإطالة الوقوف امام آثاره الادبية ندرك مقدار الرضا والشعور بالانسجام مع الموقف الأدبي الذي اختار ان يجسده في حياته بالرغم مما كان يسببه له من منغصات الآلام ومن مثيرات الشجون . وقد ساعده على انتهاج هذا الموقف ضمير حي ، وإيمان عميق ، وثقافة موسوعية وقدرة بارعة على التصوير بالكلمات ، وأمامي الآن وأنا اكتب هذه الملاحظات مقاطع ليست من شعره المنثورة ولا هي من كتاباته التي دخلت به دروب الشعر وإنما هي جزء من نص نثري اراد به ان يدون من الذاكرة بقايا خواطر قديمة من ايام الشباب ، عنوان النص « قرآن الفجر » وقد كتبه قبل رحيله عن عالم الأحياء بثلاثة اشهر وكأنما كان يشعر بدنوالأجل ،فهو يبعث بتلك الخواطر ايامه الأولى ويستقبل ما تبقى من ذكرياتها بمثل هذا الحنين الجارف والهمس الندي « لا انسى ابدا تلك الساعة ونحن في جو المسجد ، والقناديل معلقة كالنجوم في مناطها من الفلك ، وتلك السرج ترتعش فيها ارتعاش خواطر الحب ، والناس جالسون

عليهم وقار ارواحهم ، ومن حول كل انسان هدوءقلبه، وقد استبهمت الأشياء في نظر العين ليلبسها الإحساس الروحاني في النفس ، فيكون لكل شيء معناه الذي هو منه ومعناه الذي ليس منه ، فيخلق فيه الجمال الشعري كما يخلق المتخيل . لا انسى ابدا تلك الساعة وقد انبعث في جو المسجد صوت غرد رخيم ، يشق سدفة الليل في مثل رنين الجرس تحت الأفق العالي وهو يرتل هذه الآيات من آخر سورة النحل « ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي احسن ان ربك هو اعلم بمن ضل عن سبيله وهو اعلم بالمهتدين . وان عاقبتم فعاقبوا بمثل ما عوقبتم به ، ولئن صبرتم لهو خير للصابرين . واصبر وما صبرك إلا بالله ، ولا تحزن عليهم ، ولا تَكُ في ضيق مما يمكرون . ان الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون » .

وكان هذا القارىء يملك صوتاً يتصرف به احلى مما يتصرف القمري وهو ينوح في أنغامه ، وبلغ في التطريب كل مبلغ يقدر عليه القادر ، حتى لا نفسر اللذة الموسيقية بأبدع مما فسرها هذا الصوت ، وما كان الا كالبلبل هزته الطبيعة بأسلوبها في جمال القمر ، ما اهتز يجاوبها بأسلوبه في جمال التغريد . كان صوته على ترتيب عجيب في نغماته يجمع بين قوة الرقة وبين رقة القوة ، ويضطرب اضطرابا روحانيا كالحزن اعتراه الفرح على فجأة ، يصيح الصيحة تترجح في الجو وفي النفس وتتردد في المكان وفي القلب . ويتحول بها الكلام الالهي الى شيء حقيقي ، يلمس الروح فيرفضّ عليها بمثل الندى ، فإذا هي ترف رفيفا ، وإذا هي كالزهرة التي سحها الطل . . وسمعنا القرآن غضا طريا كأول ما نزل به الوحي ، فكأن هذا الصوت الجميل يدور في النفس كأنه بعض السر الذي يدور في نظام العالم ، وكأن القلب وهو يتلقى الآيات كقلب الشجرة يتناول الماء ويكسوها منه . واهتز المكان والزمان وكأنما تجلى المتكلم سبحانه وتعالى في كلامه ، وبدأ الفجر كأنه واقف يستأذن الله ان يضيء من هذا النور ! » .

(وحي القلم : الجزء الثالث ، ص٢٩)

لم يكن هذا النص سوى مقتطفات من مقال ديني ولكنه كسائر مقالاته الدينية والاجتماعية لا يخلو من نفحة شعرية ترتفع به من دائرة النثر الفني الى الشعر ، ومن

النثر التقريري المباشر الى النثر التأملي الخالص . ولن نبالـغ على الإطـلاق ولن نحاول بالكلمات ان نعطي الرافعي اكبر من حجمه واكثر من حقه ولكننـا نستطيـع ان نقول بموضوعيه وصدق ان الكتابة الشعرية قبل الرافعي قد كانت تكرارا منظوما وضربـا من المهـارة اللفظيـة والمهارة الموسيقية ، وان معـظم شعراء جيله ـ حتى كبارهـم ـ قد كـانوا يتمتعون بأصالة تقليدية لا علاقة لها بأصالة الابتكار والمعاصرة ، وقد اضاعوا كثيرا من الجهود في مجال التجديد المحكوم بالأصالة التقليدية ففشلوا وأضاعوا اشعارهم وأساءوا كثيرا الى اشعار من سبقوهم من شعراء عصور الازدهار عندما جعلوا من اشعارهم نماذج للمحاكاة والمعارضة ونماذج للمسخ والتكرار .

ولا احد من انصار الحداثة المفـرطة في التحـديث يستطيـع ان ينكر عـلى القصيدة العربية انها كانت في عصور الازدهار ابداعا ثم صارت في عصـور الانحطاط والتقليـد محاكاة وتكراراً لفظيا وبلاغيا . وكانت القصيدة العربية صوت عصرها فنيا ولغويا وموقفا ثم في أزمنة المحكاة صوتا لعصـور قديمـة وان حاولت ان تتحـدث في بعض المعاني عن عصـرنا . وعنـدما هبت ريـاح العصر كـان التجديـد في بدايـاته الأولى محـاكاة لجـديد الآخرين ، وكان الرافعي احد الـرواد الذين كشفـوا بوعيهم المستنـير هذا الإشكال ، وحاولو ان يضعوا الأسس والقواعد لجديد عربي موصول بقديمه ، جديد يرفض التهالك عـلى جديـد الآخرين ولا يجـافيه او يتجنب الاستفـادة منه . وقـد المحت فيما سبق من السطور الى موقف الرافعي المعلن من ضلال التقليد وأوهام التجديد ، وكيف انه حاول ان يقيم جسورا عميقه بين المنابع او الأصول وبين النزعة المعاصرة الى التجديد ليتمكن من التعرف على صيغة جديدة للجديد الذي لا يتنافى مع جوهر وجوده وعلى ان يكـون ذلك الجديد حقيقة مسكونة بالهم العربي والألوان العربية وبالصـراع الدائب من اجـل إيجاد الكائن العربي والعصر العربي . وقد اثمرت جهود الرافعي وجهود امثاله من الرواد في إيجاد بمجموعة من صيغ التغيير ، وكان بعض هذه الصيغ وعداغامضـا وبعضها الآخر وعدا صريحاً .

الرافعي وفن الكتابة الأدبية المعاصرة

أزعم أن الرافعي كان في الخمسينات معروفاً ومقروءاً في اليمن، وقد بدأ الاهتمام بـه من سجن حجه وانتقـل الى بقية المـدن اليمنية، ولا بـد أن ذلك الاهتمـام يعكس

اهتماماً مماثلاً في بقية الأقطار العربية، فالحنين العاطفي الى ثقافة متجانسة ومشتركة كان أقوى من كل الحدود والسدود، وكان أقوى من قوانين العزلة والانفتاح معاً. وأزعم الآن، أن لا أحد يقرأ الرافعي أو يهتم به او بكتاباته لا في اليمن ولا في الأقطار العربية الأخرى. والغريب، بل المثير للتساؤل أن المكتبات حتى العامة ـ شبه خالية من مؤلفات الرافعي ومن آثاره الأدبية المتعددة والمتنوعة، في حين أن مؤلفات معاصريه ومنافسيه أمثال طه حسين والعقاد تملأ المكتبات في طبعات مختلفة وفاخرة وبأحجام مختلفة.

واعترف أنني وجدت بعض العناء في العثور على بعض مؤلفاته والشعرية منها على وجه الخصوص، ويعود تاريخ الطبعة التي حصلت عليها بعد عناء الى أوائل الأربعينات.

لماذا ظهر الرافعي ثم اختفى؟ وهل هو وحده الذي ظهر هكذا كاللمعة الخاطفة ثم انطوى؟ وهل هناك قوى أو أسباب وراء هذا الاختفاء؟ وهل من المحتمل في المرحلة الراهنة، وهي مرحلة تراجع وارتداد عن العروبة وعن الأصول التي تجمع بين خصائص الاسلام والعروبة وبين خصائص التراث والمعاصرة، هل من المحتمل في هذه المرحلة أن يتجه الاهتمام الى كتب الرافعي والى آثاره التي حاولت منذ وقت مبكر أن تحمي كيان الانسان العربي وشخصيته الروحية واللغوية؟ إنها تساؤلات على درجة من الأهمية أضعها في مدخل هذا الجزءمن الدراسة لعلها تجد بين مثقفي هذ الجيل من يحاول الإجابة عليها من منطلق الدرس والتحليل لا من منطلق الصدفة والشوق الرومانتيكي الغامض، كما هو الأمر مع هذه المحاولة التي أرجو في نهاية الأمر ان لا تخلو من فائدة ما للقارئ الذي ابتعدت به هموم الواقع الراهن عن هموم الأمس القريب.

جيلنا . . من الجذب الى الرافعي :

في أوائل الخمسينات ٥٢ ـ ١٩٥٣ كان سجن حجه الثلاثي «نافع والقاهرة، والمنصورة» ما يزال يضم عدداً من السجناء السياسيين ممن لم يصل اليهم سيف الجلاد الذي حزَّ عشرات الرؤوس الكبيرة والعظيمة بعد فشل حركة ٤٨، وكانت وطأة الارهاب في تلك السنوات قد بدأت في الانحسار،وعلامة ذلك أن الرسائل والكتب وأحياناً بعض الصحف والمجلات المهربة قد وجدت طريقها الى السجن، وكان بين السجناء من لا يزال يمتلك قدراً من الكتب في منزله بالمدينة او القرية وكان القاضي عبد

الرحمن الأرياني أكثر هؤلاء السجناء شراء الكتب والمجلات، وقد احتفظ في منزله في قرية «أريان» بمجاميع مختلفة من هذه الكتب والمجلات استطاع بعد الانفراجة النسبية وانحسار مناخ الارهاب ان يطلب بعضها الى سجنه لتكون أداة للمعرفة ووسيلة للتسلية وقضاء وقت الفراغ الثقيل . ومن حسن الحظ ان تكون مجلة « الرسالة » منذ أعدادها الأولى في بداية الثلاثينات الى أعداد أوائل الأربعينات بين المجلات التي وجدت طريقها الى السجن ، ومنه الى عدد من الشباب القارىء خارج السجن .

وكنت واحداً من هؤلاء الذين أسعدهم الحظ بقراءة أعداد هذه المجلة في تلك المرحلة من الخمسينات، وربما كانت أول الغيث الحقيقي وأول قراءة جادة فتحت عيني على الأدب بأبعاده المختلفة وقادت خطاي الصغيرة على دروب الأدب المعاصر من خلال أهم عمالقته ورواده، وأذكر انني انقطعت الى مجلدات هذه المجلة أقرأها من الغلاف الى الغلاف، ليس ذلك وحسب بل لقد انقطعت عن المدرسة لاعتقادي بأن المدرسة ما كانت لتعطيني كل هذا القدر من المعارف الأدبية وما كان في استطاعتها ان تجمع كل هذا العدد من الأساتذة الكبار، وهيهات أن تجمع مدرسة واحدة أو عشرات المدارس هذا النوع من المدرسين أو هذا المستوى من المناهج ، ويكفي أن من بين الأساتذة طه حسين والعقاد والرافعي والمازني ومحمد عوض محمد، وأحمد أمين، وزكي مبارك وأمين الخولي، وعلي الطنطاوي وفيلكس فارس وأحمد حسن الزيات وغيرهم وغيرهم . .

لم أقف ولا أبناء جيلي عند مجرد القراءة لكننا تخيرنا ـ كل بحسب نزعته ـ أجمل النصوص وأقربها الى العقل او الوجدان. . كان الرافعي أصعب كتاب المجلة وكانت مقالاته غامضة يركب معانيها تركيباً شعريا معقداً بعض الشيء ويصوغ كلماتها في إيقاع موسيقي ينسجم مع حالته النفسية. وبالرغم من ذلك الغموض والتعقيد فقد كان أقرب الى وجدان القارئ منه الى عقله واستأثرت مقالاته المتنوعة بإعجاب يمتزج بقدر من الحيرة، وكان المازني يمثل في «الرسالة» الوجه الآخر او النقيض للرافعي، لغة مباشرة بالغة البساطة وموضوعات منتزعة من الحياة اليومية للكاتب ليس فيها أي قدر من التصنع أو ما قد يثير فضول القارئ وعذابه وتساؤله، وكان ذلك التناقض بين الكاتبين مدعاة لأحاديث ومناقشات لا تتوقف، وكادت هذه الأحاديث والمناقشات تقود الى مواقف متعارضة يتعصب فيها فريق لهذا الكاتب وفريق لذاك. أولا لأن الظروف الأدبية يومئذ

كانت كالنشر محكومة بالجدب الشامل وبالحرمان وبالخوف من التفكير حتى بالأصوات الخافتة، وقد بدأت متعصباً للرافعي ولأسلوبه الكتابي الذي يجمع بين إحساس الفنان وحكمة المفكر ويرفض إلا أن يعبر عن النفس العظيمة من خلال التعبير العظيم، لكني أحببت المازني بعد ذلك وشدتني مغامراته المضحكة والمحزنة وحاولت ان أشاركه البحث في الخروج من المخاطر والمآزق التي أوهمنا كتابة أنه تورط فيها.

لقد حال ذلك الماضي الضيق البليد بيننا وبين الحوار الأدبي كما حال بيننا وبين الحوار مع الحياة، وألقى بنا في متاهات من القصور الذهني والشلل.

ومن الواضح جداً بعد ذلك أن مجلة «الرسالة» بما أشاعته من ثقافة أدبية متطورة وحديثة لم تكن بالنسبة لنا سوى الدليل الى الكتابات الأخرى والأساسية لهؤلاء الكتاب الذين حملت الينا اسماءهم. وعندما اتجهنا الى الرافعي من المهم أن يتبين القارئ انا لم نتوجه نحو كتاباته الجادة إذا صح ان في كتاباته ما هو جاد وغير جاد، وأقصد بالكتابات الجادة «تاريخ آداب اللغة العربية» «إعجاز القرآن»، «وتحت راية القرآن» وإنما اتجهنا الى مؤلفاته الشعرية «حديث القمر» «رسائل الأحزان» «السحاب الأحمر» «أوراق الورد» وكنا نجد في صورها الرومانسية الغامضة وفي لغتها الشعرية العالية متعة تعوضنا عن وضوح الدلالات وقلة المحصول، وعندما كنا نسمع هجوم طه حسين على الرافعي وعن غمزه أسلوبه الأدبي بالعبارة المأثورة «رحى تطحن قروناً» كنا نعجب كيف تنحدر الخصومة بالأدباء الكبار الى هذا المستوى من الظلم، وقد وصل بنا الإعجاب بشاعرية الرافعي وبطريقته في الكتابة حداً جعلني أدافع عن صوت الرحى وإن كنت اعتقد ان رحى الرافعي لا تطحن قروناً بل تطحن غذاء سامياً للمحبة والجمال.

وحين أعود اليوم، وبعد ما يقرب من ثلاثين عاما، الى كتابات الرافعي أجد بين نفسي وبينها من المودة ومن الإعجاب ما يغفر لي حماسة الخامسة عشرة والسادسة عشرة من العمر، فالرافعي الذي استطاع ان يحتفظ لنفسه في بداية حركة التحديث صوتاً متفرداً ومتميزاً لم تكن كتاباته حتى الشعرية منها ضرباً من التجريد أو نوعاً من الزخرفة اللفظية كما أشاع خصومه عنه، وكما كدنا نعتقد نحن بعد انقشاع مرحلة الإعجاب الرومانسي! لقد كانت عناوين كتبه ـ مجرد العناوين وحدها ـ تضعنا في مناخ شاعري

تجعلنا نتساءل مندهشين: أي سحر هذا، وأي بيان يرتقي باللغة العربية الى هذا المستوى من الابداع، وأي دفاع عن لغة القرآن والإعجاز في وجه دعاة العامية وفي وجه دعاة اللغة الثالثة، وفي وجه كل دعاة التغريب والاقتلاع.

لقد كان الشائع والمتداول من شعرنا العربي القديم ومن شعر مرحلة الإحياء في أثوابه الكلاسيكية وحتى مطلع القرن يخلو من الشاعرية والشفافية، وكان يتحدث الى العقل لا الى الوجدان، ولم يكن النشر الشائع والمتداول بما في ذلك نثر المعاصرين ـ لم يكن حاله ليختلف كثيراً عن حال الشعر. كان يتجه الى العقل ويمعن في تجاهل الوجدان. وكان لا بد من ظهور مستوى أو أسلوب من التعبير يشد إليه الوجدان العربي الجاف ويترك لمخيلة الكاتب والقارئ معا فرصة الحرية والانطلاق، وقد أثبتت شواهد الأيام ان الشعوب العظيمة والشعوب المهيأة لكي تلعب دوراً متقدماً في الحياة لا يمكن الاكتفاء بمخاطبة عقول ابنائها دون عواطفهم. فالعقل وحده لا يصنع التغيير، ولا نريد ان نتجنى عليه ونقول إنه قد يقف في معظم الحالات في وجه التغيير، لذلك لا بد من الهاب مشاعر الأجيال المنمطة والشعوب الخاملة والخامدة بالفكر والخيال فكما يحرك الفكر العقول فان الخيال يبعث الحرارة والحياة في الأحجار والأصوات والزمن. وقد حاولت المدرسة الرومانسية العربية في بداية هذا القرن ان تتبنى هذا الموقف، وكان الرافعي في مقدمة الرواد المؤسسين، وقد حاول ان يجسد هذه النزعة في شعره المنظوم فأدركه العجز الذي صنعته قرون الانحطاط المتعاقبة، القرون التي حافظت على قوالب الشعر العربي ولم تخلق عبقرية واحدة تحاول النهوض بالشعر والتحليق به بعيداً عن سيطرة القالب.

وقد كتب الرافعي بعد أن طلق عهد المنظومات المقفاة عدداً من القصائد البيتية او المنظومة استطاع ان يضع فيها من المعاني المبتكرة والصور الشعرية الجديدة ما يكاد يكون أقصى ما يستطيع ان يقوم به شاعر كبير من محاولة لبعث روح الحياة ونبض الشاعرية في جسد القصيدة الكلاسيكية في قالبها القديم. وهذه واحدة من القصائد البيتية التي حاول بها الرافعي ان يخرج بالشعر العربي من نطاق المقبرة العتيقة دون ان يفقد القصيدة قوانينها وقواعدها المألوفة، وقد أثبتها في كتاب «السحاب الأحمر» وفي نهاية مقدمته، ربما ليقول من خلالها ما لم يستطع الكتاب ان يقوله وربما ليقول بالكتاب ما لم تستطع القصيدة أن تقوله:

من للمحب ومن يعينه | والحب أهناه حزينه!
أنا ما عرفت سوى قسا | وته فقولوا كيف لينه؟
إن يقض دين ذوي الهوى | فأنا الذي بقيت ديونه
قلبي هو الذهب الكريم | فلا يفارقه رنينه
قلبي هو الألماس: يعرف | من أشِعَّتِه ثمينه

قلبي يحبّ وانما | أخلاقه فيه ودينه
يا من يحب حبيبه | وبظنه أمسى يهينه
وتعف منه ظواهر | لكنه نجس يقينه
كالقبر غطته الزهور | وتحته عفن دفينه
ماذا يكون هواك لو | كل الذي تهوى يكونه
دَعْ في ظنونك موضعاً | إن الحبيب له ظنونُه
وخذ الجميل لكي تز | ين الحسن فيه بما يزينه
ان تنقلب لص العفاف | لمن تحب فمن أمينه
ما لذة القلب المدله | لا يطول به حنينه؟
ما لذة العقل المحب | ولم يجننه جنونه
الحب سجدة عابد: | ما أرضه إلا جبينه
الحب أفق طاهر. | ما إن يدنسه خئونه
أفق الملايك نفسه | في البدء كان له لعينه
ويلي على متدلل | ما تنقضي عنه فنونه
كيف السلو وفي فؤا | دي لا تفارقني عيونه

الرافعي والمازني وجهان متناقضان في فن الكتابة

الموضوع الرئيسي في القصيدة هو نفسه الموضوع الرئيسي لكتاب «السحاب الأحمر» الشكوى من هجر الحبيب وربما من خيانته، وإعلان النسيان او البحث عن أسباب ومبررات لهذا النسيان، والقصيدة شأنها شأن الكتاب تحاول أن تضع مفهوماً جديداً للحب، وليس هذا المفهوم كما لا بد أن نكون قد لاحظنا ذلك ـ خاصاً بالرافعي وحده وربما يكون مفهوم كل الشعراء الرومانسيين الذين يرون الحب في كتاباتهم نوعاً من

العبادة الروحية ، وهو علاقة طاهرة نقية لا يخالطها إثم ولا يقترب منها دنس ، والحب إن هو إلا حنين يطول ، ولذة تصل الى حد الجنون ، وقد حدد الرافعي حبه في نهاية المطاف بأنه « سجدة عابد » . . الخ .

وإذا كان الرافعي قد أوجز في هذه القصيدة قصة حبه الخاسر، الحب الذي أراده نقياً طاهراً وعذاباً لذيذاً لا ينتهي والذي قد تكون الحبيبة أرادته على العكس من ذلك حباً إنسانياً مادياً، حباً يهبط الى الحضيض، أقول إذا كان الرافعي قد أوجز في قصيدته هذه قصة ذلك الحب، فإن كتاب «السحاب الأحمر» قد تكفل بإيراد التفاصيل، وهي تفاصيل لا تخرج بالقارئ بأكثر مما خرج من القصيدة إن لم تكن القصيدة أكثر وضوحاً وقدرة على تحديد أوجاع الشاعر ومعاناته من ذلك الحب الذي كان وما يزال يحاصره ويطل بعينيه الجميلتين على قلبه الحزين. واعتقد أن الرافعي قد برع الى أبعد مدى في إخفاء مأساة حبه وفي إخفاء أسباب تلك المأساة من خلال هذا الحديث ومن خلال كل هذه التفاصيل التي لم تقل شيئاً، والتي استخدمت الكلمات لزيادة أسباب التعمية والتضليل عن الوصول الى الحقيقة انطلاقا من موقف محدد يخضع للإبداع وحده شأنه في ذلك شأن الكاتب العالمي الذائع الصيت ارنست هيمنغواي الذي يرى الدكتور رشاد رشدي أنه «كان أحد الفنانين القلائل الذين عرفهم القرن العشرون ولذلك فالمادة التي يستعملها هي مادة الفن في كل زمان ومكان. . وهي الوجدان. . ومن هذه المادة تتكون رؤ يا همنجواي الفنان في كل ما يكتب فلم يكن يعنيه أن ينقل الينا نظرة معينة أو أن يبشر بفكرة يؤمن بها بل أن يثير فينا وجداناً ما عن طريق محسوسات شتى موضوعة تعادل هذا الوجدان . . ولأن همنجواي كان فنانا أصيلا واعياً فقد حرص كل الحرص أن يبنى عوالمه المختلفة بناء هندسياً محكماً قد لا نستطيع مطلقا ان نرى يد الصانع فيه ولكننا لا نستطيع مطلقاً أن نسمع صوته حتى أن بعض قراء همنجواي المواظبين على قراءاته يحيّرهم أحياناً إدراك ما يعنيه » .

(د. رشاد رشدي : النقد والنقد الأدبي ص١٧)

ولعل مثل هذه الحيرة التي تدرك القارئ المواظب لهمنجواي تلاحق القارئ المواظب للرافعي . فقد كانت مهمته الأساسية القيام بثورة في النثر الفني تواكب البدايات

الأولى للاتجاه الرومانسي. وبالرغم من ذلك فإن هذا الأسلوب الذي نراه غامضاً ويحسبه البعض معقداً أشد ما يكون التعقيد سوف يبدو تلقائياً بعد استيعابه. ويشير الرافعي في مقدمة «السحاب الأحمر» أنه كتب رسائل الأحزان في نيف وعشرين يوماً، وكتب«حديث القمر»في أربعين يوماً، وكتب السحاب الأحمر في شهرين، وهو بذلك لا يحاول ان يخفي ما وجده في كتابة هذه الكتب من عناء، وأنه كان يراجع ما يكتب مرات ومرات ويقضي في صفحاتها وربما فقراتها ما يقضيه الشاعر مع القصيدة حتى ينتزع المعنى المراد في بطء شديد وفي دقة تامة.

وهكذا فالأسلوب عند الرافعي في فترة الفن هو الهدف،هو الشكل والمضمون معا، واللغة في هذا اللون من البيان ليست اللغة العادية ذات الوظيفة الاجتماعية المحددة ولكنها لغة شعرية فنية تبتعد عن العالم الموضوعي وتتحول من غاية الى وسيلة، ولكي نكون أكثر انصافاً فقد تحولت اللغة من وسيلة عادية الى وسيلة فنية راقية تتمثل فيها التجربة قبل معناها أو أكثر من معناها. وإذا كان هذا الاتجاه يقترب من الزعم الخاطئ الذي قاد بعض الكتّاب والشعراء الى الفن للفن بقصد إبراز رؤ يا للفن مستقلة عن الواقع فإن رؤ يا الرافعي قد ارتبطت بواقع التحول العام بالمعنى الكبير وليس بالمعنى الحرفي، وعكست أشواق اللغة ذاتها الى أدب جديد والى مستويات تعبير تثبت قدرتها الفائقة على المعاصرة والإبداع.

إن اللغة كالكائن الحي ترفض الرضوخ والاستسلام لحال واحدة وتحتاج كالكائن الحي تماماً الى التجدد والى امتلاك طاقات جديدة، وهي تعاني من مشكلات الحياة ومن هموم التطور وتطمح الى استيعاب التغيير الذي يطرأ على المجتمعات من عصر الى عصر. وإذا كانت وظيفة الأدب قد تغيرت في العصر الحديث فبعد أن كانت في أوسع نشاطها ـ وظيفة ارستقراطية خاضعة لاسترضاء السلطان وحاشيته والمقربين اليه، أصبحت ـ في أوسع نشاطها أيضاً ـ وظيفة ديمقراطية ترتبط بحياة الجماهير وتهتم بمشكلاتهم ـ اذا كانت تلك هي وظيفة الأدب فإن اللغة هي أداة هذا الأدب ووسيلته في كلا الحالتين، ولكن الإشكال أن يتصور البعض ان هذه الوظيفة لا بد ان تتبع بالضرورة وفي كل الحالات بما يمكن وصفه بديمقراطية اللغة أو ديمقراطية التعبير، حيث تنأى اللغة عن عملية الإبداع وتصبح أداة لخدمة الجماهير المحرومة من أبسط مقومات الحياة المادية والروحية

والمحرومة ايضا من أبسط أشكال الفنون، وقد يزيد من خطورة هذا الإشكال شيوع مفاهيم للواقعية تباعد ما بينها وبين الفن وتجعل منها مجرد تكرار للحياة أو إعادة تصوير تلقائي لما هو قائم، وليس بعد هذا تشويه للواقعية والاساءة لعملية الخلق الفني الذي يحاكي واقع الحياة من خلال صدق العمل الفني ذاته لا من خلال صدق الواقع مهما كان صدق الكاتب الفنان والتصاقه بالواقع.

وفي مقدمة كتاب «حديث القمر» يؤكد الرافعي نفسه حقيقة ما ذهب اليه من وراء التبشير والزيادة لمذهب فني جديد في الكتابة النثرية يكون بداية الدعوة الصحيحة الى الخلق، والابتكار فلا يجمح بالكاتب المعاصر الى تقليد الماضي. ولا يشرد به عن مفهوم قواعد البلاغة العربية، وقد أفاد الرافعي كثيراً من معرفته الواسعة باللغة العربية في خلق أفانين من التعبير ومن الصور البيانية خرج في بعضها عن الموروث وتعانق معه في بعضها الآخر. وهو في هذه المقدمة يؤكد كذلك التصاقه بالواقع وانطلاقه منه ومن همومه الثقافية. لذلك فهو يسعى الى خلق نوع من التصور الكتابي يضعه بين معاصريه لعلهم يفيدون من أمثلته لا من قواعده، وهذا بعض ما يقوله تحديداً في هذا المجال: «وأنا أرجو أن أكون قد وضعت لطلبة الانشاء المتطلعين لهذا الأسلوب أمثلة من علم التصور الكتابي الذي توضع أمثلته ولا توضع قواعده، لأن هذه القواعد في جملتها إلهام ينتهي الى الاحساس، وإحساس ينتهي الى الذوق، وذوق يفيض الاحساس والالهام على الكتابة جميعاً فيترك فيها حياة كحياة الجمال، لا تداخل الروح حتى تستبد بها، ولا تتصل بالقلب حتى تستحوذ عليه فتكون له كأنها فكرة في ذاته».

(حديث القمر، المقدمة ص ٦)

والرافعي يرى في نفس المقدمة أيضا أن الإبداع المستمر في الكتابة هو إبداع مستمر في خلق الأمة وفي إبداع تاريخها، وانحلال الأمم عنده يبدأ من انحلال قدرتها على التصور وخلق توازن بين الخيال والحقيقة «البلاغة التي حار العلماء في تعريفها على كثرة ما خلطوا لا تعدو كلمتين: قوة التصور، والقوة على ضبط النسبة بين الخيال والحقيقة، وهما صفتان من قوى الخلق تقابلان الابداع والنظام في الطبيعة وبهما صار أفراد الشعراء والكتاب يخلقون الأمم التاريخية خلقاً، ورب كلمة من أحدهم تلد تاريخ جيل..»

(نفس المصدر ص ٧)

لم يكن الرافعي - إذن - يطحن قروناً كما نوهم البعض - ولم يكن يكتب دراسة اجتماعية او بحثاً في علم الأدب أو التاريخ وإنما كان يعالج موضوع الكتابة ذاته ويحاول وضع نموذج في فن عملية الإبداع الأدبي، لذلك فقد جاءت أساليبه إنشائية الطابع وقد حصر وظيفة اللغة في الوصف، وهو لم يحاول تأسيس آراء أو قواعد نظرية وإنما هو قد طمح - اذا جاز التعبير - الى تأسيس نماذج نظرية، وسواء نجح أو لم ينجح فإنه بوعيه لإشكالية التجديد قد أسهم في وضع اللبنات الأولى في فن الكتابة الأدبية المعاصرة.

الرافعي وسلطان الحب والجمال

تضمن الجزء الثاني من هذه الدراسة التي أرجو ان تطول لكي تنصف علما من اعلام اللغة العربية ، علما ابتدأ به الادب العربي تجربة جديدة تحاول ان تستوعب عاطفة الانسان العربي وهموم قلبه مع مشارف القرن العشرين ، أقول تضمن ذلك الجزء اشارات أخشى أن يسيء بعض القراء فهمها ، وهي تلك الاشارات التي تتحدث عن الجهد الذي بذله الرافعي في سبيل خلق نموذج للتجديد في النثر ، وكأن الرافعي رحمه الله لم يكن يعبر عن خلجات نفسه ويصور معاناة قلبه بلهب الكتابة وانما كان مشغولا بإعداد « نمط خاص» من الكتابة العربية يجعل طالب الانشاء بأدمان قراءته وتأمله منشئا ، اذ يربي فيه ملكه التخيل الصحيح التي هي اصل البلاغة ولابلاغة بدونها » كما تقول المقدمة النثرية الصغيرة في الغلاف الداخلي من كتاب « حديث القمر » .

والحق ان الرافعي كان يصطنع الاسلوب في بعض كتاباته وكان يصوغ بعض الجمل بقصد الابهار حيناً والتعليم حيناً لكنه في أغلب ما كتب يصف تجربة ذاتية ويؤسس من خلال الحديث عنها فناً جميلا ، ولم يكن بينه وبين كتاب المقامات اولئك الذين حاولوا وضع قوالب لاستيعاب اللغة ، لم يكن بينه وبينهم اي وفاق ، فقد كانت اعمال أولئك الكتاب انشائية خالية من الواقعية بمعناها الخاص ، بينما كانت اعماله الادبية صورة من نفسه وصورة عبر اللون والضوء والمعنى من الواقع الخاص والواقع العام .

ولدحض اي لبس يمكن ان تكون قد صنعته الاشارات السالفة الذكر لا بد من التأكيد على ان الرافعي لم يكن امتداداً لكتاب المقامات وكتاب الانشاء في العصور السابقة الذين لا تعكس كتاباتهم التجارب الشخصية. وللبرهنة على ذلك لا بد ان نقتحم

عليه حياته الشخصية ، كما فعل ذلك من قبل تلميذه وصفيه الاستاذ سعيد العريان. فقد تتبع بأمانة ومودة اخباره وطريقة حياته وافسح في كتابه مجالا واسعاً للحديث عن نزوات قلبه ومغامرات عينيه ، لا سيما تلك النزوات والمغامرات التي اثمرت كتبه الشعرية الاربعة وهي حديث القمر ورسائل الاحزان والسحاب الأحمر واوراق الورد . وقد روى العريان في مجال حديثه عن الكتاب الاول ان الرافعي قد انشأه « بعد رحلة الى لبنان في سنة ١٩١٢ ، عرف فيها شاعرة من شواعر لبنان وكان بينها وبينه حديث طويل في الحب ، فلما عاد من رحلته وجد في نفسه حاجة الى ان يقول فقال ، فكان حديث القمر » (ص ٧٤) .

والعريان لا يكتفي بذلك التلميح بل يعمد، قبل ان يروي قصة حبه الكبير مع الكاتبة العربية الشهيرة « مي زيادة» ،الى ان يثبت اقبال قلب الرافعي الاديب على الحب وادمان تغذيته بهذه العاطفة النبيلة حتى يظل بنبض ولا يتوقف عن الابداع . وتحت عنوان « الحب عند الرافعي » كتب العريان متسائلا « وهل الحب عار او مذمة ؟ هذا سؤال يجب ان يكون جوابه الى جانبه قبل ان امضي في هذا الحديث .

اما الحب الذي اعنيه . . وكان يعنيه الرافعي - فشيء غير الحب الذي يدل عليه مدلول هذه الكلمة عند ابناء هذا الجيل . . ان الحب عند الناس هو حيلة الحياة لايجاد النوع ، ولكنه عند الرافعي هو حيلة النفس الى السمو والاشراف والوصول الى الشاطئ المجهول ، هو نافذة تطل منها البشرية الى غاياتها العليا ، واهدافها البعيدة وآمالها في الانسانية السامية ، هو مفتاح الروح الى عالم غير منظور تتنور فيه الافق المنير في جانب من النفس الانسانية، هو نبوءة على قدر انبيائها فيها الوحي والالهام ، وفيها الاسراء الى الملأ الاعلى على جناحي ملك جميل . . هو مادة الشعر وجلاء الخاطر وصقال النفس وينبوع الرحمة واداة البيان . كذلك كان الحب عند الرافعي ، ولذلك كان يحب . . وسعى الى الحب اول ما سعى على رجليه ، منطلقاً بارادته ليبحث في الحب عن ينبوع الشعر ، فلما بلغ اغلق الباب من دونه فظل يرسف في اغلاله سنين لا يستطيع الفكاك من اسر الحب . .

وعلى مثال هذا الحب كانت لهحبيبات،وكم انجبن من ثمرات ، وانه ليخيل إليّ ان

الرافعي كان كلما احس حاجة الى الحب راح يفتش عن « واحدة » يقول لها : تعالي نتحاب لان في نفسي شعرا اريد ان انظمه ، او رسالة في الحب اريد ان اكتبها . . ! ولقد سمعته مرة يقولها لاحداهن وسمعت احداهن مرة تقول له : متى اراني في مجلسك مرة تكتب عني رسالة في « ورقة ورد » ؟

على ان الرافعي كان له احساس عجيب في مجالس النساء، وكان لهن عليه سلطان وله عليهن سحر وفتنة ، وهو في هذه المجالس فكه مداعب رائق النكتة لا تملك السيدة الرزان في مجلسه الا ان تخرج عن وقارها ، وكانت هذه اداته في استمالتهن حين يلتمس الوحي او يجد الحاجة الى ان يقرأ شعرا في عين ساحرة . فاذا استوى له ما اراد عاد الى مكتبه لينشئ وينظم وتنتهي قصة حب .

وكان يسمى كل جميلة « شاعرة » لانها تمنحه الشعر . « والشواعر » عنده طبقات ، على مقدار ما يبعثن فيه من الشاعرية ويرهفن من احساسه ، ففلانة شاعرة كالمتنبي ، وهذه كالبحتري ، وتلك أبن الرومي ، ورابعة بشار بن برد ، وخامسة عبد الله عفيفي وشاعر الرعاع » . ص ٩٦ .

كنت قد اشرت قبل ايراد هذه المقتطفات من كتاب « حياة الرافعي » للعريان ان قصص الحب عند الرافعي لا تخرج عن كونها نزوات قلب ومغامرات عينين وهي لم تتعد حدود هاتين المنطقتين ، فالحب عنده وسيلة وليس غاية ، وسيلة الى استنزال الوحي الادبي والى استدعاء سحائب الفن لتمطر هذه المعاني والصور . ولا شك في ان العريان قد حاول في هذه المقطتفات وغيرها ان يختزل الرأي الذي لم يكتبه الرافعي عن علاقاته ببعض النساء في عصره . امارأي الرافعي في الحب وانه ملهم الحياة والاحياء فقد ذهب به الرافعي كل مذهب ، وما كتاباته الشعرية النثرية الا فلسفة لمعاني الحب وتوليدات متشابهة ومتباينة على منواله العجيب .

ولم يتوقف الرافعي عند الحب ذاته وانما تعداه الى الجمال والمرأة وعلاقة هذين بالحب ، فهو مثلا يرى بعض النساء تفسيرا لحقيقة الجمال في الحياة وبعضهن تفسير ناقص وبعضهن مغالطة ، وبعضهن تصحح وبعضهن لا يفسر شيئاً ولا يصحح شيئاً .

وقد يظن البعض ان العريان تجنى على الرافعي حين حاول ان يكتشف جوانب من

انسانيته ،كما تجلى من بعد ميخائيل نعيمة حين اراد ان يكشف للناس خفايا حياة صديقه ورفيقه جبران خليل جبران من خلال كتابه المعروف بهذا الاسم . وكيف تجرأ عن الحديث عن علاقة جبران بآمرأة . فالملاحظ أن كثيراً ممن يقرأون في الوطن العربي وفي المجتمعات الشرقية بعامة لا يريدون ان يكون الكاتب الذي يقرأون له ملاكاً تطوف به هالة بيضاء من الفضائل الكبيرة ، وقد قال عنهم الرافعي انهم يحسبون الطبيعة مبتذلة فلا يرون فيها جميلا وقد اسقطت عليها ظلالهم الغليظة قبحا منهم « لا يرون الا طيفاً من الموت تنفر في وجهه ظنون الفزع ، واذا الفتهم الى الجمال الرائع لفتوك منه الى قبح يعرفونه ولا تعرفه ، لأنك تعتبر شكل الصفة الجميلة وهم يعتبرون شكل المادة ، كأنهم يريدون ان ينشقوا ريح الزهرة من طينها » وكأن الرافعي بمثل هذا يريد أن يقول إنه يحب من المرأة الصفة الجميلة والمعنى الجميل لا الجسد ولا الطين . . . . أرأيتم اجمل من هذا التعبير في الدفاع عن الحب وفي الدفاع عن الجمال ؟ ! .

وإذا كان قد مضى ما يقرب من نصف قرن على وفاة الرافعي فإن الحياة لم تغير كثيراً من الناس ، ولم تغير كثيراً من مفهوم الجمال في بعض العقول ، وأن لم يكن الاحساس بالجمال قد وقف عند حالة معنية فإنه قد تقهقر مما يجعلني اجزم بأن سعيد العريان لو كان قد كتب دراسته عن حياة الرافعي في مثل هذه الايام وتحت وطأة هذه الظروف فإنه سينتزع من بين صفحاتها الكثير ويطوي الاكثر ،ولن يجرؤ على الاشارة الى الحب في حياة الرافعي لاحرصا على الرافعي ووفاء له وأنما خوفا ان يتهمه غلاظ الاكباد بالترويج للحب والدعوة للابتذال ، ورحم الله الرافعي الذي دعا ـ ساخرا ـ منذ سبعين عاما ويزيد ، دعا الشمس ان تنطفئ رحمة بعشاق الظلام ، ودعا الليل أن ينسدل في مشرق الضحى حتى لا تتلصص عين الى جمال الله السافر الوضاح في كل منعطف وواد .

وهذا الشعور المبالغ فيه ازاء الكاتب او الشاعر ليس من تأثير الموروث كما قد يذهب الى ذلك بعض الدارسين المتعجلين ، فقد كان كبار الشعراء وعظام الكتاب ، بل كبار وعظام رجال الدين لا يترفعون عن الحديث عن الحب وعن الخوض في بحاره العريقة ، فمن اين جاءت الينا وهبّت على ثقافتنا رياح التزمت والجمود ؟ أنها دون ريب من آثار عصور التخلف وازمنة الانحطاط . فقد أورثت الانسان المسلم اشكالا من المواقف الناتجة

عن الكبت والحرمان جعلته يرى في كل تصرف خروجا عن الحق كما جعلته يتلمس المواقف المثالية عند الآخرين وجعلته يبحث في اخلاق الناس عن اخلاق الملائكة ، ولو قد اهتم بنفسه وراقب ما يعتلج فيها من نوازع وهواجس وحاول ان يصلح منها لما ذهب يبحث في الآخرين عما عجز هو عن تحقيقه في نفسه .

لقد قامت الدنيا ولم تقعد في وجه ميخائيل نعيمة لأنه تحدث عن علاقة جبران بامرأة .ولم يكن اي منهما ـ جبران ونعيمة ـ مسلماً ، وأعتقد ان تلك الملاحظات عن حب الرافعي قد جعلت الكثيرين من أتباع الرافعي ومن محبي ادبه غير الاسوياء ينظرون باشمئزاز الى ذلك الصنيع ، فالرافعي الكاتب الاسلامي الكبير والفنان الذي استوحى الجملة القرآنية وجعلها هدفه وغايته ،الرافعي هذا لا يجب ان يحب ، ولا ينبغي أن يكون له قلب ينبض وعين تعشق الجمال ، وحبذا لو كان قلبه من حديد وعيناه من فولاذ حتى لا تذهب به العواطف الى حيث حقائق الجمال الطبيعي التي تكون الوسيلة والاداة الى إدراك حقائق الجمال النفسي الروحي ، والنصر حينئذ للاجلاف من غلاظ الاكباد.تلك الفتاة اللبنانية المسيحية المثقفة ومصطفى صادق الرافعي الشاعر الفنان والعالم اللغوي والمفكر الاسلامي الذي لو لم يعترض الشعر والحب طريقه لما كان الا شيخاً مرشدا وداعية متفرغاً للذود عن حياض العقيدة وقرآنها واخلاقياتها الخالدة . ومن استقراء حياة الرافعي أيضاً نتبين ان علاقته بمي زيادة ترجع الى وقت مبكر والى ما قبل مجيئها الى القاهرة ويكون لها فيها الصالون الشهير الذي اجتمع فيه الخلاصة من أعلام الفكر والادب في أواخر العقد الثاني من هذا القرن وفي اوائل العشرينات منه . ويكفي انه جمع على سبيل المثال لا الحصر ، اسماعيل صبري ، احمد شوقي ، عباس محمود العقاد ، طه حسين ، لطفي السيد ، سلامة موسى ، مصطفى عبد الرازق ، زكي مبارك ؛ عبد العزيز فهمي ، أنطوان الجميل، ولي الدين يكن ، شبلي شميل ، مصطفى صادق الرافعي .

واذا تأكد لنا أن الرافعي قد كان أسبق هؤلاء جميعاً اليها ، وأنه قد كتب « حديث القمر » في عام ١٩١٢ مستوحى من لقاءاته الاولى بها على أرض لبنان ، وأن الرسائل قد اتصلت بينهما على نحو من الانحاء ، أقول إذا تأكد لنا ذلك فيكون من نوع المسلمات ان

مي زيـادة عندمـا وصلت الى القـاهرة قـد كانت تعـرف الرافعي وتـرتبط معه بعـلاقة صداقة ، وأنها قد أحبته او أعجبت به قبل ان تتعرف على بقية الوجوه والاعلام ، أو أن تلك المعرفة القديمة والسابقة قد جعلته يتصور لنفسه مكاناً خاصاً في قلبها واكثر مما لأي شخص آخر من رواد الصالون ، وعندما تبين له غير ذلك ثار وتألم وتفجر في كيانه ذلك اللهب الغاضب الحزين .

وقد قرأت كثيراً ، وكثيراً جداً عن صالون مي زيادة وعن تأثير ذلك الصالون على الحياة الثقافية في مصر ، وكان من بين ما قرأت مجموعة غير قليلة من الرسائل المتبادلة بين رواد الصالون من الادباء وبين صاحبة الصالون مع عدد من الدراسات التي تحـاول ان تثبت دعاوى بعض الأدباء الذين كانوا يرون انها قد احبتهم أكثر من غيرهم او أنها قد تعلقت بهم دون ان تتعلق بأي أديب سواهم . ومن ذلك الذي قرأته على سبيل المثـال «حياة العقاد» بقلم ابن اخيه عامر العقاد، وفيه ما يؤكد ان العقاد كان اقرب زملائه الى قلب مي وان العلاقة قد وصلت بينهما الى ان كادت تقترب من الزواج . وفي احد أعداد مجلة الهلال مجموعة من رسائل لطفي السيد مع تعليق على هذه الرسائـل يؤكد ان مي زيادة كانت تحترم لطفي السيد وتبادله شعور المحبة أكثر من أي واحد آخر ، وقرأت في دراسات اخرى متناثرة هنا وهناك مـا يؤكد ان الحب الحقيقي الـذي كانت تكنـه تلك الاديبة التعيسة قد كان من نصيب جبران خليل جبران الذي لم تلتق به سوى على صفحات الرسائل ، وان الذي زاد من تعميق الحب بينهما الاتفاق في الرؤية والنظر الى الحياة بمنظار مشترك . ولا يهدم هذا الزعم ويشكك فيه الا الحديث عن علاقة حب حقيقية كـانت بينها وبين انطوان الجميل رئيس تحرير الاهرام يومئذ ، والرجل اللبناني الـذي استقبلها ووالدها ووالدتها واستأجر لهم سكنا بالقـرب من مقر جريدته . ووسط هذه الحكـايات المختلفة المتضاربة ترتفع حكايات تؤكد ان ولي الدين يكن كان اقرب كل هؤلاء الأدباء والمفكرين الى مي وأعلاهم مكـانة في نفسهـا ، وان شبلي شميـل ذلك المفكـر الطائش السيىء الحظ والذي اعتنق الداروينيـة في وقت مبكر من أواخـر القرن المـاضي واوقف حياته للتبشير بها ، انه هو الذي كان ينال عطفها وحبها دون سواه .

اين الحقيقة في كل هذا الذي قيل ويقال وأين مكان الرافعي من كل هذه الاحاديث ، وهل كانت مي زيادة تحب كل هؤلاء او انها بذكـاء الاديبة قد أوهمت كل واحد فيهم انه

وحدة الحبيب الاثير؟ وهل كانت في حقيقة الامر تحب احداً أم انها لم تكن تحب سوى نفسها وصالونها وشهرتها ؟

أسئلة كثيرة يمكن ان تثار عن علاقة تلك الاديبة الشهيرة بهؤلاء الرجال العظام من الأدباء والشعراء والمفكرين ، وهي أسئلة لا تثار لأول مرة ، فقد ظلت حديث الأدب وحديث الدارسين طوال نصف قرن ومنذ رحل أول فرسان الصالون الادبي ، وقد تكاثرت الأسئلة وتناقضت بعد وفاة الاديبة الكبيرة وحيدة في مستشفى للامراض العقلية في لبنان ، وكان الأدباء قد انفضوا عنها منذ سنوات وسنوات ، ولم يعد أحد يتذكرها أو يسعى الى زيارتها بعد انطفاء أضواء الصالون وربما بعد أنطفاء أضواء الجمال وبريق الشباب .. وقد تذكرها العقاد بعد وفاتها المحزنة وبكاها بقصيدة طويلة منها :

اين في المحفل مي يا صحاب؟ عودتنا ههنا فصل الخطاب
عرشها المنبر مرفوع الجناب مستجيب حين يدعى ، مستجاب
أين في المحفل ميّ يا صحاب ؟

من حباها كل حسن نشتهيه كل نبت يافع يجب نبتا
من لغات طوفت بالارض حتى لم ندع في الشرق اوفي الغرب سمتا
وحواها كلها اللب العجاب

حي «ميا» ان من يتبع ميا منصفا، حيا اللسان العربيا
وجزى حواء حقا سرمديا وجزى «ميا» جزاء اريحيا
للذي أسدت الى ام الكتاب

رحمة الله على «مي» خصالا رحمة الله على «مي» فعالا
رحمة الله على «مي» جمالا رحمة الله على «مي» سجالا
كلما سجل في الطرس كتاب

كما بكاها طه حسين بعد وفاتها بمحاضرة رثائية حزينة وبأبيات استعارها من شاعر أموي هو : ذو الرمة ، والأبيات هي :

خليـلي عـدا حـاجتي من هـواكـما ومن ذا يـواسي النفس الا خليلهـا؟
الما «بمى» قبـل ان تـطرح الـنوى بنـا مـطرحـا او قبل بـين يـزيلهـا
فـالا يـكـن الا نـعـلل سـاعـة قـليـلا فـاني نـافـع لي قـليـلهـا

كما سبق الرافعي رواد الصالون الى حب مي فقد كان اسبقهم كذلك الى رثائها . وكان رثاؤه لها في حياتها ، وهو رثاء للصفات الجميلة التي رأى أنها قد افتقدتها وبسبب غياب تلك الصفات اعتزل الصالون في قمة مجد صاحبته وقبل أن يذبل الجمال وينفض المعجبون ، قبل أن يموت الاب والام وتتفرغ بعد رحيلهما للوحدة والاحزان . وهذا طرف من ذلك الرثاء الذي تقدم الوفاة : « ورثيت لها أشد الرثاء وأبلغه في الرحمة والرقة ، حتى عادت نظراتها تقطر على نفسي دموعاً سخينة كدموع الذل ، وياحرة قلبي من الاشفاق عليها وانا أرى في احمرار جمرتها سواد فحمها ، وفي اسباب سرورها أسباب همها ، ويا لهفي عليها اذ أرى هذه الجميلة التي لم تنظر أكثر ما نظرت الا الى خطيئة ترفع نظرها أحياناً الى السماء بقوة في داخلها ، كأنها تقول لمن يفهم عنها : ان هنا القدر وهناك المقدرة ، ويا بؤسها حين لم تعد تظهر في روحي الا كما يتخايل ظل القمر في الماء ، انظر فيه الصورة من غير معنى والضوء من غير قبس ، وأرى فيه الخيال وليس فيه القمر » .

(السحاب الاحمر . ص ٧٠) .

ما الذي صرف الرافعي عن مي وما الذي صرفها عن الرافعي وما الذي جعله يرثيها حية ويراها هكذا صورة من غير معنى وضوءاً من غير نور ؟ ! نحن لا نعرف الرافعي الا من خلال كتاباته ، وهذه الكتابات تقدمه الينا رجلا شديد الكبرياء معتزا بنفسه ضنيناً بها على الابتذال، وما كانت امرأة مهما كان حظها من الفتنة والجمال والأدب ما كانت لتجعله ينسى نفسه وينسى كبرياءه ، وقد اشارت بعض الدراسات القليلة التي ظهرت عن صالون مي ، أن رواد صالونها كانوا يتعمدون الاساءة الى الرافعي ويحاولون السخرية منه في حضوره وحضورها ، ولانه قد أصيب بالصمم في مطلع شبابه فقد كان في البداية لا يفطن الى همساتهم وتعليقاتهم الساخرة ، وكان العقاد رحمه الله يستقبله ويودعه بالكلمات القاسية مثل : جاء المهذار الأصم ، وذهب المهذار الأصم ، ونطق المهذار الاصم ، وكان بقية رواد الصالون يضحكون ويسخرون من عاهته ، ولا بد انه قد علم بما كان يجري ، أو أن احدهم قد نبهه الى ذلك والى تغاضي صاحبة الصالون

وعدم استنكارها أو استهجانها لما كان يحدث فاستيقظت كبرياؤه وثار غضبه وقرر اعتزال ذلك الصالون الذي لم يرتفع برواده من الاعلام سماوات الفن والفكر وانما سقط بهم الى حضيض السخرية والنميمة .

قد تكون تلك الحادثة ـ في تقديري السبب وقد تكون هناك أسباب أخرى منها غيرة الرافعي على مي ، واحساسه بأنه الصديق الأول ومن حقه أن يكون الصديق الأثير ، وقد يكون رأي اقبالها على الآخرين وربما ميلها الشديد نحو أحدهم فثارت غيرته وافسدت عليه نعمة اللقاء بالحبيبة وبذلك الرعيل المنتقى من اعلام الفكر والأدب ، ومن غير المحتمل أن تكون القطيعة قد حدثت مفاجأة اذ لا بد أن يكون قد كتب اليها ليشرح لها هواجسه ومخاوفه ، ولا بد أن تكون هي قد كتبت اليه تشكك في تلك الهواجس او تؤكدها ، وبعد حوار قد يطول أو يقصر حدثت القطيعة النهائية وسال جرح الكبرياء المطعون دماً ملأ صفحات الكتب وفجر شرايين الشعر ، وقد كان كتاب « رسائل الاحزان » أول صرخات الحب المفجوع وأول اصوات الدم الغاضب ، وقد تحدثت فيه عن كبرياء المحبين ، وعن الم الحب الشديد ذلك الذي يفعل في القلب ما تفعله « ذئاب الدم » والذي يتحرك في النفس كما تتحرك انياب الافاعي . وفي هذه الرسائل المتناقضة اعتذار لنفسه ولكبريائه ، وكيف استطاع ان يخضع حبه للعقل مع ان الحب كالبغض لا عقل فيه ولا يخضع للفلسفة والتحليل . ولو قد استطاع حقاً أن يخضع ذلك الحب الجارف الحاد للعقل لما ذهب به تلك المذاهب ولما صنع به ومنه هذه القصائد الشجية من النثر الشعري الجميل والخالد .

وثمة ملاحظة أخيرة في هذا المجال : ان ما كتبه الرافعي من أحاديث الحب والجمال بقدر ما تشكل نمطاً جديداً في فن الكتابة الادبية فانها كذلك صورة من تجربة انسانية عاناها وعبر عنها واختار لها هذا الشكل الفني الذي يعتبر من بدايات النثر الشعري في الادب العربي الحديث .

صورة مي زيادة كما رسمتها ريشة الرافعي

لا يكون الدارس أميناً ومنصفاً ـ وأقصد هنا دارس الرافعي ـ إذا زعم ان الرافعي قد رسم لها، أي للحبيبة النافرة «مي زيادة» صورة واحدة أو صورتين أو ثلاثاً، وحين

يتأمل الدارس ويمحص الكتابات الشعرية التي اختص بها الرافعي هذه الحبيبة لا بد أن يكتشف انه قد ـ رسم في خياله أولا وقبل ان يرسم ذلك في خيال القارئ ـ أكثر من صورة للمرأة التي أحبها الى أبعد مدى وأبغضها الى أبعد مدى أيضاً، ومن الحب والبغض ولكل منهما درجات وألوان تكونت الصور المتعددة، للمرأة الفاتنة وللمرأة الشوهاء، للمرأة الأديبة والمرأة الجاهلة، للمرأة الملاك والمرأة الشيطان، للمرأة الذكية والمرأة السطحية للمرأة الوفية والمرأة الخائنة، للمرأة القاهرة والمرأة المقهورة. صور عديدة لامرأة واحدة تتناسخ وتتكاثر من توليد ردود أفعال البغض والمحبة، ومن وحي أحلام الرضا والغضب.

وقبل أن نطالع بعض ملامح هذه الصور المتعددة للآنسة مي زيادة كما رسمتها ريشة الرافعي علينا أن نطالع أو نتلمس بعض الملامح في شخصية الرافعي الشاعر الرومانتيكي، وكيف استطاع أن يلتقط الأصوات الأولى للرومانتيكية ويسعى الى تجسيدها في كل ما يكتب بعامة، وفي الشعر الموزون وفي النثر الشعري بخاصة. وقد ساعدته على ذلك العزلة التي فرضتها عليه عاهة الصمم وميل فطري نحو العالم الروحي والمثالي وما ينشأ عن ذلك الميل من إشادة بالعاطفة وتمجيد للوجدان.

وقد وضعت الرافعي رومانتيكيته التي لم يوجد بعد من يتحدث عنها في طليعة تيار أدبي ثالث يقف وسطاً بين تيار المحافظين والمجددين، وهو أيضاً تيار لم يجد من بين النقاد والدارسين في مصر والوطن العربي من يتتبع آثاره ويقيم تأثيره على المستويين الأدبي والفكري، وقد ظل الرافعي يحسب ـ ظلماً ـ على التيار المحافظ في الأدب لأنه اختلف بحدة مع طه حسين والعقاد ولأن هذين الأديبيْن الكبيرين كانا أقرب منه الى تمثل منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر. ولا أحد ينكر أن طه حسين والعقاد كليهما ولأسباب ليس هنا مجال شرحها أقدر من الرافعي على تجسيد بعض هموم كاتب العصر، والتعبير عن بعض العناصر من الحياة اليومية للمجتمع. إلا أن الرافعي ـ والحديث هنا عن الأدب ـ قد كان حريصاً في إبداعه الأدبي على الالتزام بمنطق العصر من جهة والالتزام بالمضامين والانسانية والقيم الجمالية من جهة أخرى. وهو بهذا المعنى أكثر قدرة من صاحبيه اللدودين على رسم الصورة الأدبية الفنية وأكثر قدرة منهما على التشكيل الجمالي وتطوير اللغة كأداة لا متناهية، وإبقائها حية في ضمير الزمن.

وإذا كان الرافعي غير جدير بأن يوضع في تيار المتمردين الجدد فلا أقل من أن يوضع في التيار الاصلاحي الذي يحترم القديم وما احتواه من فضائل السلف، ويأخذ بالجديد ولا يرى للعربية ولا للعربي مناصا أو خلاصاً بدون الأخذ بأسباب كل جديد نافع ومفيد، ولعل أقرب صور الرافعي شيوعاً هي صورة الأديب الذي عاش حياته في إطار من التوازن الدقيق بين الايمان بالقديم مع التعصب له من ناحية والايمان بالجديد والحماس له بنفس القدر من ناحية أخرى، هذا إذا لم تكن كتاباته في الحب وفي فلسفة الجمال كما يقول عنها قد وضعته عند المحافظين ودعاة التزمت في خانة المتمردين الذين يمارسون الفن في محراب الدين، ويعبدون الدنيا في بيت الآخرة»!! على حد تعبير بعض رهبان التزمت ودهاقين المحافظة.

ومن استقرأ النزعة الرومانتيكية فيأوروبا، ومن تتبع التقييم العام لمواقع الأوائل من شعرائها وأدبائها يجد أنهم عادة يوضعون في طليعة المتمردين وفي قائمة الثوار، فالشاعر الرومانتيكي يرفض المألوف ويبحث في الأشياء والكائنات عما يثير الدهشة وفقا لقانون الخيال وعالم اللامنطق والغموض. والأدب الرومانتيكي إن لم يكن أدب الثورة فهو الأدب الممهد للثورة بما يشيعه من توتر وشجن وما يعطيه من رعشة الدهشة والقلق. وبالرغم من ان الأدب الرومانسي اعطى العاطفة والقلق والكآبة والأحزان، إلا أنه أدب الحلم بالثورة والحنين الى مستقبل مثالي قد لا يظهر، ومن هنا جاءت بعض الأوصاف للثورة الرومانتيكية، إنها ثورة في الأحلام وإنها ثورة عاجزة تاريخياً عن تحقيق تلك الأحلام: ولأنها كذلك فإن أدبها في أهم آثاره، أدب النزعة الدينية الملتهبة، أدب التصوف والانجذاب نحو المطلق، والوقوف في منطقة القلب من الانسان وفي منطقتي الجمال والحق من الأخلاق والفكر الانساني. وعن طريق الحلم والرفض الحالم تألف الأدب الرومانتيكي المثقل بالتصوير المتفنن والذي يصل أحياناً الى درجة من الشحوب والذبول مما يسبب انصراف كثير من المتأدبين عنه في وقت مبكر وما يجعل معظم رواده من الشباب الذين هم في بداية التكوين الثقافي وفي بداية الانبهار باللغة التجريدية المليئة بالمبالغة والتناقض والقائمة على المنطق الوصفي الذي يكتفي بلمس سطح الحياة ولا يتغلغل الى قلب الواقع ودائرة الأشياء.

واذا كان علينا أن نسلم بدءا بأن ظهور المذاهب الفنية ـ شأن المذاهب الاجتماعية

والسياسية ـ لا يتم فجأة ولا يبدأ من الفراغ ، وأنها لا تظهر مكتملة ومتجسدة في أعمال الرواد والمبشرين بها ـ اذا كان علينا ان نسلم بذلك فلا بد ان نسلم بأن الرافعي الرومانتيكي لم يكن قد قطع علاقته بالقديم وأنه من الصواب ان نقول إنه كان في كتاباته يسير على قدمين احداهما في الجديد والأخرى في القديم أو العكس .

وقد تمثل جديده في هذه الكتابات الشعرية النثرية المتدفقة بالشوق والحنين، والمغمورة بأطياف وقورة من الحزن والكبرياء. ولعله من الصواب أن نقول أيضا انه في الوقت الذي كان فيه شعراء الإحياء أو الشعراء الرواد كما اصطلح على تسميتهم أمثال البارودي وشوقي وحافظ، في الوقت الذي كان فيه هؤلاء الشعراء يشقون طريقهم بصعوبة نحو ترسيخ الكلاسيكية الجديدة وعند شوقي بخاصة ، فإن الرافعي كان الوحيد من أفراد جيله الذي يقدم في جانب من أشعاره الموزونة في كتاباته النثرية الشعرية الارهاصات الأولى للرومانتيكية .واذا لم يكن قد نجح في الشعر الموزون فإنه قد نجح الى حد كبير في الشعر النثري وكان بذلك أول من نادى من خلال الممارسة الناضجة بهذا الاتجاه قبل أن يصبح سمة من السمات الأساسية في الشعر العربي المعاصر.

ومن المهم بعد ذلك ـ لكي يتم استدعاء الصورة الغائبة للرافعي الرومانتيكي ـ أن نشير الى ان الرافعي لم يدخل الجامعة ولم يلتحق بالأزهر وأن عهده بالدراسة المنظمة قد توقف بسبب عاهة الصمم في مرحلة مبكرة،وانه بذلك قد أشبه العقاد إلا أنه لم يرتبط مثله بثقافة أجنبية تجعله أحد ممثليها في الأدب العربي الحديث،وهي الثقافة السكسونية في موازاة الثقافة اللاتينية التي كان طه حسين أحد ممثليها الأوائل. وكان موقف الرافعي هذا جديرا بأن يجعله خارج سياق عصره وربما خارج سياق الصراع الدائر بين المحافظين والمجددين. إلاأنه عن طريق القراءة والاستيعاب العميق لما يقرأ استطاع ان يصنع شيئاً ما في تاريخ الأدب العربي الحديث وأن يكون له تياره المستقل في ثقافتنا المعاصرة. وكان صاحب ذوق رفيع فيما يختار وفيما يطرح. ولم يكن يعوزه التحليل والتفسير المعاصران فيما كتب من نقد ومن دراسات اجتماعية وإن كانت صورته العصرية قد اقتصرت على تلك الكتابات الشعرية النثرية التي حاول بها خلق مناخات غير مسبوقة في الأدب العربي وإبداع عوالم جمالية في فن الكتابة العربية الحديثة.

كانت تلك هي صورة الرافعي الشاعر الرومانتيكي، والآن الى صورة الآنسة مي

كما رسمتها أو بالأصح أبدعتها ريشة ذلك الشاعر، ومنذ البداية ينبغي التوكيد على اننا لن نتمكن ولا نريد نقل كل الصور الشعرية لتلك المرأة الحبيبة البغيضة، الغالبة المغلوبة الخ وإلا اضطررنا الى نقل كل ما كتبه الرافعي في كتبه الشعرية النثرية. ولكننا سوف نكتفي بنماذج صغيرة تجمع بين الحب والاعجاب وبين البغض والنفور، او بعبارة أخرى ستكون الصورة او الصور التي سوف نختارها تجمع بين الشكل والمضمون في حالة الحب او بالأصح في حالة جمال الصورة وجمال النفس لا في حالة قبح الصورة، صورة الغدير الصافي الذي لا يعرف ماؤه إلا وجه السما وضوء القمرين وظلال الأشجار والنبات.. وصورة هذا الغدير وقد تكاثرت عليه البهائم «فهي تخبطه بأرجلها وتضيف الى وحوله وحولها، وإلى أقذاره أقذارها. وبذلك يكون القارئ قد رأى الى «مي» بعينين، هما، عين رضا الكاتب وعين سخطه. العين التي تبرر الأخطاء ولا تنظر اليها والعين التي لا ترى إلا الخطأ وتتسمرعليه،وهذه هي تلك الصور.

صورة عامة : « الفتاة المعنى والمضمون »

لقد أحببت فتاة كأنها قصيدة غزلية في ديوان شعر لا خطبة سياسية في حفلة.. فما ثم معنى دقيق لطيف خلاب ساحر، كل قولي له: أريد أن أفهمك، وكل قوله لي تأمل وافهم.

إن ألذ المعاني في هذ الجمال ما جعل ينبو في يديك كلما ألقيتها عليه كيلا تستمكن منه، ففي نبوة يظهر لك جانب وأنت معه في ارتفاع وانخفاض أبدا ولا زال تجري ويجري، أما أنت فتشتد جهداً في سبيله، وأما هو ففي سبيل منبعه من الجمال إلا على الذي أفاضه موجه منه فكأنك ذاهب الى الجنة حياً، لا يمر بك إلا في روح وريحان على طريق من لذة النفس لا تنتهي إذ هي من حيث لا تعرف الى حيث لا تعرف وتغذو كأنك في تلك اللذات الروحية طفل ما دام في عمر الحب. والحب الروحي الصحيح إنما هو كالطفولة لا تعرف وجه الفتى إلا شبيهاً بوجه الفتاة فليس فيه تذكير وتأنيث بل حالة متشابهة كاخضرار الشجر تبعث عليها الحياة حين لا يجيء الحس فيها إلا من جهة القلب..

صورة عامة أخرى «الفتاة المبنى، الشكل» رأيتها مرة في مرآتها وكانت قد وقفت اليها

تسوي خصلة من شعرها الأسود الفاحم المتدلي عناقيد، ولم يكن بها ذلك كما عملت بعد. وإنما أرادت أن تطيل نظرها من حيث لا أستطيع أن أقول إنها هي التي تنظر فإن ذلك الذي ينظر كان خيالها . . . فلما انتصبت الى المرآة خيل إلي أني أرى ملكاً من الملائكة قد تمثل في هيئتها وأقبل يمشي في سحابة قائمة من الضوء، أو أن يد الله في لمح النظرة قد رسمت هذا الجمال على تلك الصحيفة يتموج في ألوانه الزاهية. أو هي قد أرادت ان تبعث الي بكتاب يحتويها كلها ولا يكون في يدي منه شيء فأرني مرآتها. ألا فاعلم ان هذه التي في المرآة وهذه التي امام المرآة وهذه التي هي في قلبي، ثلاث في واحدة. ولو هممت أن أضع يدي عليها فرت من يدي لتختبيء في مرآتها وتفر من المرآة لتختبىء في قلبي. فكأنما كنت أعشق مخلوقة من مخلوقات الأحلام لا تدرك بجميع أجزائها واذا أدركت بقيت وهماً لا تناله يد. وهي كالملائكة قادرة على التشكل إلا أنها تتشكل في الذهن فبينا تراها شخصاً جميلاً إذا هي فكرة جميلة تنعطف عليها حواشي النفس وبذلك تستطيع أن تشعرني انها في وإن كان بيننا من الهجر بعد المشرقين، وأن تنزل بالسلام على قلبي وإن كانت هي نفس الحرب، وأن تجعلني أحبها وإن كان بغضها يأكل من جوانحي.

صورة شعرية

حسنا خالقها أتم جمالها ... سألته معجزة الهوى فأنالها
لما حباها الله جل جلاله ... بالحسن منفرداً أجل جلالها
تضني المحب كأنما أجفانها ... ألقت عليه فتورها وملالها
هيفاء قد حسب النسيم قوامها ... غصناً فإن خطر النسيم أمالها
سيالة الأعطاف أين ترنحت ... تطلق لكهربة الهوى سيالها
طلبوا لها شبها يضيء ضياءها ... لهوى النواظر أو يدل دلالها
أما السما فجلت عليهم بدرها ... والأرض قد عرضت لذاك غزالها
لكنها نظرت فأخجلت الظبا ... وتلفتت للبدر فاستحيى لها
هم يطلبون مثالها فليرقبوا ... مرآتها يجدوا هناك مثالها

صور جزئية (اللون)

وهي في لونها ذات بياض أسمر محمر وضيء يخترق العين حسناً، وكأن ائتلاف الألوان الثلاثة فيها جملة مركبة من لغة النور والهواء والحرارة، معناها الجمال القوي الصحيح . هيفاء ملتفة لم يهبط جسمها ولم يرب، تملأ قلبك كما تملأ ثوبها. وتتمايل أعطافها فلو خلق غصن البان امرأة لمشى يتهادى في مثل مشيتها. وتنظر نظرة الغزال المذعور اليهم . إنه جميل ظريف فلا يزال مستوفزاً يتوجس في كل حركة صائداً بطلبه . . وتنفجر لعينيك في حركاتها وكلماتها كما يتفجر امام الظمآن ينبوع الماء العذب. وما رأيتها مرة إلا أحسست نفسي تصورها تصويراً كأن الشمس والقمر قد صنعاها في الحسن صنعة جديدة. وتنتحل هذه الظبية أحياناً كبرياء الأسد فيكون ذلك منها في باب الدلال مخاشنة بين طبعي وطبعها تبث بها في الحب قوة الافتراس في أسد جريح .

صورة جزئية أخرى «العينان»

أما أنها فتنة خلقت امرأة فإذا نظرت إليك نظرتها الفاترة فإنما تقول لقلبك اذا لم تأت الي فأنا آتية إليك، خلقت مقدرة تقديراً كأن كل شيء فيها وضع قبل خلقه في ميزان الجمال ووزن هناك بأهواء القلوب ومحابها. وكأنها بعد ان تم تكوينها أرسلت الملائكة في دمها نقطة عطر فهي تنفح على القلوب رائحة الجنة. . . . . وآه لو رأيت عينيها أيها الصديق تغزلان غزال السحر خيوطاً خيوطاً تلتمع واحداً من شعاع الحرير في واحد من شعاع الشمس. آه لو يتبين لك مكتومها في بعض نظراتها الساجية الطويلة التي تغفل فيها عن كل حذر وترسل فيها كل خواطر الحب. وتمدها إليك وكأنها تقول خذ هذه النظرة وانظرني انت بها لتطلع على ما في قلبي . ثم ترخيها بفتور لين كأنما تصارحك أنها سئمت مقاومة فكرها وتريد أن تميل الى صدرك ولو بلحظة من عينيها. . . كل شيء فيها من نتائج فكرها إلا تلك النظرات فإنها وحدها نتائج قلبها.

صورة معنوية «الفتاة الشاعرة»

وهي شاعرة تغمر أفقاً واسعاً بأشعة خيالها، ولو ان نجمة سألت الله أن يخلقها امرأة فتنزل على الشعراء بوحي السماء وخيال السماء وأسرار السماء لكانتها. . قلت لك إنها شاعرة تملأ سماء من السموات فتكاد لا ترى فيها من جهات الأرض شيئاً كأنما تركت

المادة الانسانية في أبويها وخرجت من ذلك الحطبل والورق.. مخرج الزهرة الناعمة، بنية من اللون وجسماً من العطر ونسيجاً متماسكاً من الشعاع،خرجت عاطفة مولودة تكبر وتنمو لتبلغ في العواطف سن شباب القلب، لا يتصل بروحها شيء إلا نبت واخضر ثم نور وأزهر، كأن طبيعة الجمال خبأت في قلبها سر الربيع. وهي الصافية كرقة النسيم والناعمة كملمس الماء والضاحية كطلعة الشمس، فإن غضبت بدلت النسيم قيظاً والماء ظمأ والشمس الطالعة غيماً يلف نهار الحب في ملاءة ليل أسود.

صورة معنوية أخرى (الفتاةالفيلسوفة): وما عسى ان أقول في فلسفتها واهتدائها الى موضع السر من الأشياء ونزولها وراء الحجة الى الأعماق البعيدة التي تغوص الحجة فيها واستبانة المشكل باللمح وتقليب المعاني في أصابعها كأنها ملقنة ما تحاوله، وأخذها في سبيل البرهان حين تجادل مأخذاً لا يقام له، وإظهار خيالها البديع في معان لامعة كأنما تتدلى عليها الشمس. فلو كنا نقول بالرجعة لقلت إن «أرسطو» قد رجع بفكرة الجبار الى هذه الدنيا ليمارس حياة الأنوثة ويتم امرأة كما تم من قبل رجلاً فينتظم كمال الجنسين في نفسه. على ان فلسفتها هذه قد جعلت من بعض قوامها ذلك الجمود الذي تستعين به على الحب «جمود إحساس الكتب...» حتى ملأت نفسي بمثل البحر ملحاً ومرارة.

(رسائل الأحزان. صفحات متعددة)

هذه نماذج قصيرة من الصور التي صنعتها عين الرضا والإعجاب بالحبيبة النافرة «مي زيادة».وكل هذه النماذج مقتبسة من كتاب واحد هو «رسائل الأحزان» والذي يتضمن الرسائل التي بعث بها الرافعي الى مي في كتاب كامل بعد القطيعة مباشرة، وكان ما يزال يأمل في العودة اليها وفي أن تعود مياه الحب الى مجاريها إلا أن كبرياءه العنيفة حالت بينه وبين اصلاح ما أفسده الغضب. ومن حق الناقد الموضوعي أن يضيف الى هذه النماذج القليلة نماذج أخرى تمثل الصور التي صنعتها عين السخط والألم وهي متناثرة في كتبه الأخرى بما في ذلك كتاب (وحي القلم) إلا أنني لا أريد أن أخدش الصورة الجميلة للكاتب والمكتوب عنها، مكتفياً بأن ألفت نظر القارئ وأنظار الباحثين الى الجانب الآخر من الصورة ومكتفياً كذلك بإيراد الجملة الأخيرة من كتاب رسائل الأحزان مع بيتين من شعر الرافعي يختزل ويكثف فيها - في الجملة وفي البيتين - رؤ ياه الكاملة في فلسفة الحب والبغض وتجربة العلاقة مع امرأة عربية ألجأتها ظروف المجتمع وملابساته

المختلفة ان تستحم بكراهية الواقع والحذر من أهله. وهذه هي الجملة الأخيرة في كتاب رسائل الأحزان يليها البيتان اللذان ختم بهما الكتاب ولما يبس ما بينه وبينها ولج في غضبه منها سألته رأيه في «إيضاح العقد. . .» فقال أيها الرجل: انك مدحت امرأة جميلة فلا تقل ما أجملها بل قل: ما أجمل الشر:

آه من الدنيا ومن قدر على الدنيا حكم
البغض شيء مؤلم والحب شيء كالألم

إن في تلك الجملة، وفي هذين البيتين ما يغني عن إيراد مقاطع وصفحات بأكملها من تلك الكتابات العنيفة التي قسا الرافعي فيها على نفسه وعلى حبيبته وحاول أن يضع فيها للمرأة وليس لحبيبته وحدها صورة لا تختلف كثيراً عن صورة الأفعى، مستعيناً بكل ثقافته الدينية والأدبية ومغترفاً من طاقة غير محدودة من الخيال. ولعل عذري في الاكتفاء بجانب الصورة يشبه عذر الرافعي نفسه الذي أراد ـ في كتابه «رسائل الأحزان» أن يبقى النهار مشرقاً على نصف الأرض والليل مظلماً على نصفها الثاني، وكان يعني بذلك أن كتابه يحتوي على رسائله هو، وليس فيه من رسائلها شيء لأنه لا يريد أن ينشر رسائلها بدون إذن منها، وإذا كان ذلك هو شأن الرافعي مع رسائل مي التي كان يمكن ان تضيف الى ضوء الجانب المشرق من أرض الحب ضوءاً آخر فإننا بدورنا لا نريد للجانب المظلم بالكراهية في العلاقة بين القلبين الكبيرين ان ينتشر ويشيع وأن يظل على الأقل في هذه الدراسة جانباً مظلماً مهملاً، فما أكبر حجم الكراهية في مجتمعاتنا الحديثة. وما أوسع المساحات التي استقطبتها والتي تتحرك عليها. فضلاً عن أن الكراهية أو البغض الذي امتلأت بهما إبداعات الرافعي الشعرية قد صدرتا عن الإحساس الرومانتيكي المفرط وعن الخيال الحاد المرهف مما لا يعدم معها الدارس المبرر الفني على أقل تقدير. وقد سبقت الاشارة الى أن الشاعر الرومانتيكي الذي يعرف عادة كيف يدون عواطفه في لغة غاية في الشاعرية لا يعرف كيف يتحكم في خياله وفي المبالغات التي يطرحها ذلك الخيال الذي يصل أحياناً الى حالة يوصف معها بالخيال المريض. وذلك هو عيب الرومانتيكية الأكبر وما جعل من آدابها عند معظم نقاد العصر أعمالاً ذهنية أكثر مما هي حالة وجود.

الرّافعي وتحديث الشعر الموزون:

نحاول في هذا الجزء من البحث في الكتابة الشعرية عند الرافعي ان نرصد دور هذا

الكاتب والشاعر في وضع الإطار العام ـ من خلال الممارسة والتنظير ـ لما يدعى الآن بالحداثة الشعرية . فقد كان بالممارسة من اوائل من كتبوا الشعر المنثور أو النثر المشعور كما كان يسمى في بداية هذا القرن ، وكان بالتنظير النقدي اول من دعا هذا الشكل الفني من الكتابة بالشعر النثري ، وهي ـ كما نرى ـ تسمية متقدمة ولا تكاد تختلف كثيراً في المدلول عن التسمية الشائعة الآن في مدرسة الحداثة وهي « قصيدة النثر » إن لم تكن اكثر شمولا وتحديدا .

لكننا قبل البدء في إثبات هذا الدور للرافعي يهمنا ان نتساءل كيف تمكن ذلك الشاعر منذ نصف قرن او يزيد من وضع هذا الإطار العام ومن إطلاق هذه التسمية الجسورة دون ان يعاني اي عنت يذكر، ثم كيف لم يستفد الشعراء الذين جاءوا من بعده من هذا الإنجاز الشعري المتقدم ، وكيف لا يعتبرون ما توصل اليه بيانا شعريا للحداثة أو إجتهادا في الشعر يساعد على توسيع آفاق الشعر وتعميق صلته بالعصر . وكيف لا يجد أنصار الحداثة في ذلك التراث الحديث جذورا تساعدهم في أواخر القرن على تكريس نهجهم التحديدي في تطوير وبلورة مفهوم الكتابة الشعرية الجديدة ؟ .

لقد مضى اكثر من سبعين عاما منذ اصدر الرافعي اول كتاب شعري وهو « حديث القمر » كما مضى اكثر من نصف قرن منذ اطلق اسميته الشعر النثري في مقال له منشور في كتاب « وحي القلم » يشير في بعض فقراته الى « الفرق » بين شعر موزون وآخر غير موزون ، وبلغت به جرأة الحداثة عنده الى إطلاق اسم قصيدة على نثرية طويلة كتبها تحت عنوان « لحوم البحر » وعلى إطلاق نفس التسمية على نثرية أخرى بعنوان « احذري » وسنأتي اليهما فيما بعد . اما الآن فسوف نكتفي هنا بالإشارة العابرة الى بعض ما يحدث من محاولات التشويه وتعمد إدانة حركة تطوير الشعر وهي تلك المحاولات التي تشبه في بعض الأقطار العربية الحشرجات اليائسة وفي بعض الأقطار ما تزال تشبه أصوات الطبول . والغريب ان هذه الأصوات تنظر الى اخفاق بعض الأشكال الفنية في العشر العربي المعاصر في منأى تام عن إخفاق الانتقالة الحضارية في هذه المنطقة عن إخفاق الثورة السياسية في تحقيق اهدافها ، وهي ترى لعجز في الرؤ ية او لقصد غير شريف أن الإخفاق قاصر على الجانب الثقافي والشعري منه بخاصة ، وانه ليس إخفاقا سياسيا اجتماعيا ، مع ان الحداثة متكاملة ولا يمكن ان تكون في الشعر ولا تكون في الصناعة وتكون في الصناعة ولا تكون في الاقتصاد والسياسة . والحداثة مدلول تعبيري

عن التجربة العامة في التغيير الشامل في حياتنا ، وهي ابتداع وليست بدعة ولا هي صرعة يطلقها شخص أو أشخاص ثم لا تلبث ان تختفي في سياق الحياة .

والمحاكمات المختلفة التي انطلقت في وجه الحداثة الشعرية هي محاكمات لجانب واحد من التطور او هي محاكمات للمجتمع المتخلف الفاشل بحكم عملية الانحسار العام ، وتقدم المجتمع العربي الحديث وتحديثه كفيل بأن يقفز بالحداثة الشعرية الى ارفع المستويات ، كما ان تخلف هذا المجتمع واستمراريته على الجمود ، كفيل كذلك بأن يمحق كل تحديث وان يجعل من كل تجديد شذوذا وخروجا عن السياق الفكري واللغوي . ونحن إذ نقول هذا نؤكد دور الرافعي وأمثاله من رواد الحساسية الشعرية الجديدة ، ودور تلك الإرهاصات التي رافقت الإرهاصات الأخرى في التغير السياسي والاقتصادي والاجتماعي .

ومن حسن حظ هذه الأمة ان تلك الإرهاصات الشعرية قد صدرت عن شعور واع بضرورة تجاوز مراحل التقليدوالاستجرار. يقول الرافعي « وليس يكون الأدب ادبا إلا إذا ذهب يستحدث ويخترع على ما يصرفه النوابغ من اهله حتى يؤرخ بهم فيقال ادب فلان وطريقة فلان ومذهب فلان، إذ لا يجري الأمر فيها علا وتوسط ونزل إلّا على إبداع غير تقليد وتقليد غير إتباع ، وإتباع غير تسليم ، فلا بد من الرأي وتنوع الرأي واستقلال الرأي حتى يكون في الكتابة إنسان جالس هو كاتبها ، كما أن الحي جالس في كل حي هو مجموعه العصبي فيخرج ضرب من الآداب كأنه نوع من التحول في الوجود الإنساني يرجع بالحياة الى ذرات معانيها ، ثم يرسم من هذه المعاني مثل ما ابدعت ذرات الخليقة في تركيب من تركيب ، فلا يكون للأديب تعريف إلا انه المقلد الإلهي ، وإذا اعتبرنا هذا الأصل فهل يبدأ الأدب العربي في عصرنا او ينتهي ، وهل تراه يعلو او ينزل ، وهل يستجمع أو ينفض ، وهل هو من قديمه الصريح بعيد من بعيد او قريب من قريب او هو في مكان منهما ؟ » .

(مصطفى صادق الرافعي : « وحي القلم » ، الجزء الثالث ص ٢٠٦) .

هذا التوصيف العميق الدقيق لمعنى الأدب ومحاولة ربط مفهوم الإبداع بمفهوم الخلق محاولة جريئة ومبكرة في حياتنا الأدبية ، وانطلاق هذا الصوت في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن يؤكد ما ذهبنا اليه من سبق الرافعي الى التجديد ، وفي هذا التوصيف

ملاحظات جديرة بان يطيل الدارس الوقوف معها وأن يستنطقها الكثير من المواقف التي تدعو الىٰ النهوض بالأدب ، وبالشعر والخروج بالثقافة الادبية العربية من قيود الجمود والتقليد ، فالاديب الحقيقي عند الرافعي هو المبدع الذي رفض التقليد. وإذا كان لا بد ان يكون مقلدا فليس أمامه إلا ان يقلد مبدع الكون الأعظم الخالق الذي ابدع من العدم وخلق هذا العالم الجميل المتنوع الفريد في جماله ، والرافعي لذلك نراه في حياء وخجل ودين يصف الأديب بأنه « المقلد الإلهي » اي الخالق الأصغر ، الخالق الذي يرفض تقليد ما حملته اليه العصور وما تواضع عليه الناس من محسنات بلاغية وقوالب فنية ، وهو يشير من طرف خفي في تساؤله الأخير الى « البعيد من بعيد » وهو هذا الأدب أو هذا الشعر الذي يأتي الينا من بعيد من الماضي فيظل بعيدا عنا وعن عواطفنا وعن همومنا وعن إيقاع حياتنا وما يضطرب في جوانبها من مشاكل وأحداث .

والرافعي في سطور اخرى من نفس المقال يصف هذا الأدب البعيد الناتج عن البعيد بأنه لا يمر فيه إلا على عظام مبعثرة في ثيابها لا في قبورها .

ولأعجب أن طه حسين والعقاد وغيرهما قد نصبوا من أنفسهم سدنةً للجديد وأنصارا للتجديد في الوقت الذي سعوا بكل ما ملكوا من شهرة أدبية ان ينصبوا من الرافعي صنما للتقاليد وداعية للتضييق والجمود . وهو ما كان إلا داعية للتحول وهادما لصروح الجمود ولكن من داخل التراث ومن قلب الثقافة العربية . وبعد ان اتسعت معرفته بهذا التراث واستوعب أصوله وأدواته حتى لم يفته منه شاردة ولا واردة وكان له بعد ذلك حق الاجتهاد والتنظير للجديد فقد صار بحق أحد أئمة اللغة واجل أساتذتها في العصر الحديث .

ولكن لماذا لم تنجح دعوته ولماذا أدركها الإهمال وكادت لتعدد منابر التشويش والاضطراب تصبح في زوايا النسيان وربما الاندثار ؟ .

ومن اجل إضاءة جوانب معينة في حياتنا الفكرية والاجتماعية الراهنة لا بد من إثارة تساؤلات اخرى عن مصير اجتهادات مماثلة في الفكر الإسلامي وفي السياسة والاجتماع كانت الرد الواعي المنطلق من قلب الموروث في مواجهة العصر وهي أهم وأخطر من الاجتهادات في عالم الشعر والأدب ، ولم يكن حظها بأحسن من حظ اجتهادات الرافعي وأمثاله . لقد تركزت الاجتهادات الدينية على سبيل المثال ـ حول المصالح الزمانية المتغيرة

والتي تمت عن حلول واجتهادات معاصرة لا تمس جوهر الأصول ولا تؤثر في المبادئ العامة للعقيدة كما حدث في موضوع البنوك والتصوير والحجاب ولكنهاخطورة التقليد وسيادة قانون الانقطاع ذلك القانون المخيف الذي حال بيننا وبين استمرار كثير من الإصلاحات والإنجازات التي شهدتها المنطقة في العصور الزاهية الغابرة .

ومأساة الانقطاع الحضاري لا تقف عند الانقطاع الحضاري عن التحولات العظيمة في تاريخ الأمة ولكنها تقف كذلك عند إجتهادات الأفراد وتجعل اللاحق لا يبدأ من حيث انتهى السابق وإنما من حيث ابتدأ.ولذلك فقد بقيت الجهود كلها دون استثناء مبعثرة ولا يربط بعضها سوى خيط واه من الحرص على مواكبة التغير الذي لا بد ان يطرأ في كل زمان ومكان . وظللنا هكذا في البداية بداية العمل تبرير التطور وبداية التصدي للتطور وتعويق مساره . لقد ثبتت افكار مختلفة للجدل الديني ، وأسهمت او كادت في حل بعض المعضلات الناتجة عن مواجهة العصر لكنها سرعان ما وجدت نفسها في حيز ضيق ثم في حيز اضيق محاصرة بالجهود وبصيغ التخلف النابعة من حرص غير مبرر على الثبات وتحدي مقولات العصر بمقولات تشبه تلك المقولات التي واجه بها الجاهليون الأشراقة الإسلامية « إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مقتدون » !! صيحة تنفث حقدا على الجديد وإصراراً على التخلف والتمرغ في اوحاله القديمة .

وكما قامت في بداية العصر مطالبات بفتح ابواب الاجتهاد الديني فقد قامت كذلك مطالبات مماثلة تنادي بفتح أبواب الاجتهاد الثقافي. وكان لا بد ان يستجيب لها علماء اللغة وأعلام الأدب أسوة بما حدث في مجال العقيدة من استجابة المتخصصين في مصادر التشريع وفي معرفة ما هو ثابت وما هو موقوت ، وما هو للدوام وما هو للتغيير ، وكان من حظ الشعر والأدب ان يكون مصطفى الرافعي في مقدمة المجتهدين. فقد استوعب ـ كما سبقت الإشارة كل شاردة وواردة من التراث الأدبي وتجمعت له من كل ذلك شروط الاجتهاد ، فضلا عن ضمير إنساني عامر باليقظة واليقين ، وعن موهبة فذة قادرة على إبداع التعبير الشعري في جمل فنية مركبة من الظلال والأضواء والألوان .

ولن اترك الإعجاب بالرافعي يجرني بعيدا الى حد التصور ان في مقدور شاعر بالغاً ما بلغ من الثقافة والموهبة ان يضع الأسس الشاملة لتغيير واقع القصيدة العربية أو أن يتمكن - في وقت محدد - من تغيير القيم الفنية الثابتة في الشعر العربي أو حتى يطمح الى

ذلك لكـــن استقـــراء أفكار الرافعي بعيدا عن مؤثرات خصومه وأنصاره على السواء ثم إستقراء آثاره الأدبيـة وما بـذله من جهـود حقيقية من خـلال ممارسـة تطويـر الأساليب الشعرية المنظومة والمنثورة لا بد ان تضع الباحث على حيثيات تجعله يؤمن بان دور ذلك الشاعر لم يكن صغيرا وان جهوده الكبير قد اسهمت مع غيرها في الثلاثينات والاربعينات في أن تحول الحساسية الشعرية تحويلا عاليا وعميقا وان تهيىء المناخ لجيل من الشعـراء الفتيان استطاعوا ان يشقوا الطريق الى شعر التفعيلة والى اشكال أخرى من الشعر تتحرر من التفعيلات وتستمد وجودها وإيحـاءاتها من عنـاصر الشعـر الأخرى ، حيث لم تكن التفعيلة او الـوزن إلا عنصرا واحـدا ووحيدا من عنـاصر الشعـر الكثيرة واهمهـا اللغة والتركيب والتكثيف والصورة .

وإذا كنت قد لمحت منذ اسطر الى الجهود التي بذلها الرافعي في تطويـر الأساليب الشعرية المنظومة والمنثورة والى دوره العميق في خلق الحساسية الشعرية الجديـدة ، فإن الموضوعية تقتضي منا قبل الاقتراب من النثريات الشعـرية للرافعي وهي تشكـل قفزة كيفية في مستوى التعبير ـ ان نقترب اولا من القصائد المنظومة او من الشعر الموزن على حد تعبير الرافعي نفسه لكي نتابع أبعاد الملامح الانتقالية التي حققها ذلـك الشاعـر في إطار القصيدة المحافظة على القالب الموروث . وتطالعنا مجموعة من القصائد والمقطوعات تتخلل نثرياته الشعرية ، وفي هذه القصائد ـ او في بعضها يكمن مبتغانـا ، فهي نماذج تقوم بينها وبين القصائد المعاصرة لها مسافات فنية شاسعة ، وفي مقدور القارئ بعد ان يقـرأ هذه النمـاذج ان يعود الى دواوين شـوقي وحـافظ وغيـرهمـا من شعـراء الإحيـاء المعاصرين للرافعي وان يعود ايضا الى دواوين العقاد وشكري وغيرهما من شعراء التجديد لكي يتعرف بنفسه على مكامن الإبداع الحقيقي ، وليتمكن كذلك من معاينة ملامح التجديد ومحاولات الخروج من دائرة القصيدة التقليدية المنظومة سلفا بواسطة القافية والقالب الموروث .

وهذه القصائد خالية من الفرح المكذوب ، وتتفجر بنبرة عالية من الحزن الرومانسي الحاد المرير ، مما يثبت وجودها في الحـاضر ويثبت تنـاقضها مـع شعر الـذاكرة ، شعـر التناسخ والتكرار والمعارضات ، وهذا هو المقطع الأول من قصيدة طويلة بعنوان « ايام لبنان » وفيها يتذكر الشاعر تجربة اللقاء الأول مع الحبيبة النافرة ابنة الجبل الناطق بكل بديعة .

فجـر الهـوى من ثغـرهـا البسـام | متـطايـر اللمحـات فـوق ظـلام
رفـت عـليّ ظـلالـه وتـنـفـسـت | بندى الشباب عـلى فؤادي الظامي
ذهبت همـوم حـرت في اسمـائهـا | وأتـت همـوم مـالهـن اسـامـي
في حبـهـا والحب في بـأسـاتـه | أهـنـا لأهـلـيـة مـن الأنـغـام
حسنـاء صورهـا الهـوى في صـورة | كـادت تـعيـد عبـادة الأصنـام
في منـظر الأقمـار المـح وجههـا | وتحس في لمس النـسيـم غـرامـي
ولكهـربـاء الحب من لحـظاتهـا | سيـالهـا المتـدافـع المتـرامـي
ينسـاب في مجـرى دمـي متلهّبـاً | فـكـأنـه تـيـار بـحـر ضـرام
يـا كـهـربـاء الحب رفـقـا إنمـا | هذي « الانابيب » الضعاف عظامي

« رسائل الاحزان : ص ٥٤ » .

هذا الشعر يختلف كثيرا عن شعر الشعراء المعاصرين للرافعي ويتقدم شعـر خليل مطران الذي قيل الكثير عن رومانسياتـه . وحين انـظر الى الجديـد في هذه الأبيـات أو اطلب الى القارىء ان يعيد النظر في جديد هذه الأبيات ، فأنا لا أقصد الأبيات الثلاثة الأخيرة وحديث الشاعر عن الكهـرباء وإنمـا اقصد التعـامل الجـديد مـع اللغة « فجـر الهوى » «الظلال تتنفس » « ندى الشباب » « لمس النسيم » ثم هذه البدايـات في نوعيـة الوعي بالتركيب الشعري حتى في المعاني المطروقة، واخيرافي نضج فكرة الصورة الشعرية والخروج بها عن كونها زينة او محسنة بديعية حتى اصبحت او كادت تصير جزءا لا يتجزأ من المعنى والمبنى معا .

ولأنه كان ما يزال قريب عهد بالمفردات اللفظية التـراثية أو بـالأصح بـالاستخدام التراثي والإحيائي للمفردات اللغوية ولم يكن في شعره الموزون قد امتلك لغة الرومانسية الكاملة كما حدث بعد ذلك لشعراء الموجة ابتداء بالشابي ومرورا بالشاعرين محمـود حسن اسماعيل وعلي محمود طه وغيرهمـا من شعراء اللفظ المجنـح وفيض اللاشعـور . ولعل النبرة المأساوية الحادة والحب المحبط هما أبرز صيغة لرومانسية الرافعي، والـدليل الأكبـر معاناته التاريخية في انتزاع هذا الصوت الشعـري المتطور الـذي افسح فيـما بعد طـريقا واسعا للحلم وللتغيير ، وهذا مقطع آخر من قصيدة أخـرىٰ لا عنوان لهـا وقد جـاءت

كديباجة للرسالة الثامنة من رسائل الأحزان ، وفيها تتسلل بعض تعابير ورسوم القصيدة القديمة إنما في استحياء كما في « ياظبية الوادي » وهذا هو المقطع :

وادي هواك كأن مطلع شمسه ... يُلقي على يأسى شعاع أمان
وكأن هذا البدر في ظلماته ... يد راحم سحت على احزاني
وكأن انجم افقه في ليلها ... ذكرى وعودك لحن في نسياني
ياظبية الوادي الذي نبت الهوى ... بثراه بين الزهر والريحان
واديك من طول التدلل قد بدا ... شبه القدود به على الأغصان
وكأن طيب نسيمه قد مس من ... شفتيك موضع قلبه وأتاني
هو جنة كل النعيم بأرضها ... إلا رضاك ، فذاك من نيراني
دان وما يدنو ، بعيد ما نأى ... ياشد ما يضني البعيد الداني

« المرجع السابق ص ٨٠ » .

وفي كتابه « اوراق الورد » وفيه اهم وأجمل وأبرع قصائد الحب المنثورة يدون الرافعي بعض المقطوعات القصيرة وبعض القصائد التي أتذكر الآن ان استاذنا الجليل قد وصفها وهو يقرأ علينا هذا الكتاب منذ ربع قرن بأنها « الفرتاشة» بالتعبير العامي اليمني او المقدمة الموسيقية التي يحاول الفنان ان يدوزن بها عوده ويجربه قبل أن ينطلق باللحن ، وهذه قصيدة عنوانها « في الأحلام » وقد نظمها بقواف متعدده تكررت فيها قافية الراء ست مرات والقصيدة من بحر « المخلع البسيط » وهو من الأبحر التي كثير استخدامها بعد ذلك واغتنى بها الشعر العربي في المهجر ، والجديد فيها اشد وضوحا سواء في المضمون او الشكل :

نصبت لي في الكرى حباله ... اصطاد صيداً من الصور
رأيت جسمي انتهى لحاله ... تضيء كالشمس والقمر

* * * *

فطرت في النور اجتليه ... محاسنا تملأ السما
ولاح ضوء بلا شبيه ... إلا حبيبي تبسما
فقلت : مل بي يا قلب فيه ... لعلني اطفىء الظما

* * * *

نــاجيت قـلبي بـذي المقـالــة فـدمـدم الأفــق بـالشـرار
صــرخت : مــا للفضــاء مــالــه فـقــال : في قـلبـك الخـطر

، ، ،

يــا افـق هــل خفت من شــراره تحت الضـلوع اسـمهــا الـفـؤاد
ام سـعــر الهـجـر فـيـك نــاره تــوقــد مــن يــابس الــوداد . .
ام يــوم حــب قضى نهاره وحــل مــن بــعــده الــســواد ؟
فــقــال : وجـه نـرى خيـالـه في قـلبـك الحـامـل الـضـرر
أرجــع فلو ان ذي « الغـزالـة » تــغــازل الـنـجـم لانــفـجـر

« اوراق الورد : ص ١٢١ » .

لا ارغب ، بل لا استطيع ان اترك اجـواء وآفاق « اوراق الـوردة » تلك الأوراق المعطرة بروائح الشعر المنثور والملونة بأشعة الحب القدسي قبل ان اقتطف أبياتاً أخرى كانت من بدايات محفوظاتي الشعرية وهي :

مني السـلام على من لـو تصافحهـا يــد النسيم ، أحست غمـز آلامي
مرت على الورد في الأكمام فارتعشت اسى ، وقالت : اهذا قلبه الدامي ؟
وأبصـرت غصنـا ظمآت منـطرحــا فـما رأت فيـه إلا بعض اسقـامي
وتسمـع الـطير صـداحـا بـأيكتـه يشكـو ، فتسمع في شكـواه انغامي

، ، ، ،

حقيقــة الحب فيهـا ، ثم تظهر لي كــأنني عــالق منهــا بـذو هــام
يــا للعجيبـة للمــرآة ، انــظرهــا ولا اراني فــيـهــا وهــي قــدامـي
يــاأخت شمس كلون الخد مشـرقـة واخت بـدر كنـور الـوجـه بسـام
مــا كـنت مـثلهـا إلا لـتبتسـمي عــلى لـيـالي في حـبـي وأيــامي

« نفس المرجع : ص ٩٣ » .

توفر لنا النصوص السالفة الذكر نماذج جديدة ومتطورة من شعر الرافعي الموزون وفيها إرهاصات التجارب المثيرة التي فرضتها ظروف العصر ونزعة التعبير عن المضمون

الجديد في الإطار القديم ، ومن الواضح ان القلق لم يلمس المضمـون وحده ولا اللغـة وحدها وإنما تعداهما الى الإطار التقليـدي نفسه ، وهـذا ما تكشف عنه القصيدة ذات القوافي المتعددة والتي تعبر عن تململ الرافعي داخل القصيدة الموحدة البحر والقـافية ! واكرر هنا ما سبق ان أشرت اليه في بداية هذا البحث وهو ان هذا التململ والقلق داخل إطار القصيدة التقليدية لا يعبر عن قصور كما حاول ان يلمح بذلك الأستاذ العريان او كما فهمت انا من تلميحه ، وإنما جاء ذلك القلق وذلك التململ تعبيرا جادا عن ضيق القوالب التقليديـة عن استيعاب الأحـاسيس والمشاعـر الجديـدة والاقتراب من الـرؤ يا النازعة للعصر .

قصيدة النثر كما تصورها الرافعي

عندما أثرنا مسألة الاجتهاد في الأدب ضمن هذه الدراسة ـ وحـاولنا بـالملاحـظات الوجيزة عن الاجتهاد أن نشير الى ضرورته في التحـديث الأدبي ،كنا نود ان تكون تلك الملاحظات مـدخلاً الى بحث مستقـل يستقصي أهميـة الاجتهـاد ويقـدم نمـاذج بعض المجتهدين من الأدباء في القديم والحديث. ولكن إطـار الدراسـة محدد سلفـاً وليس في الإمكان الإشارة إلى الاجتهاد في الأدب بأكـثر من تلك الملاحظات. ويمكن القول هنـا بدون إطالة إن عصور النهـوض وفترات التغيـير هي عصور وفتـرات المجتهدين الـذين يتخذون من القديم أساساً ومنه ينطلقون الى جديد لا يجافيه ولا يكرره ولا يقلده، جديد يرفض الاستمرار الأدبي أو بالأصح التكرار الأدبي، فالاستمرار كالتكرار تماماً يستبعد كل رعشة تغيير ويسلب من الزمن كل قدرة على الإبداع والعفوية في التغيير.

وقد كان الرافعي كما أسلفنـا سابقـاً أحد المجتهـدين العظام في مجـال الأدب وكان عصره بفضل المجتهدين أمثاله عصر تحول وتغيير، عصر المحاولات المختلفة والواعية في المزج بين التراث والمعاصرة والخروج من ذلك المزيج بما يتلاءم وشروط العصر دون تهور في الاندفاع أو خوف من التقدم، وكانت سيطرة المعاصرة على الرافعي تتوازى عنده تماماً مـع سيطرة التـراث، وكان كتـابه عن «تـاريخ الآداب العـربية» أطـروحة علميـة بكل المقاييس أهلته لا للاحياء والبعث وإنما للاضافة والتجديد. وقد أفاده التمرس العميق في أبعاد اللغة وفي الأساليب البيانية المختلفة التعرف على قدرات اللغة العربية كواحدة من أهم وأخصب اللغات في العالم ومكنته من اكتشاف الامكانيات البيانية في النـثر العربي

باعتباره طاقة شعرية تجعله يتمرد على التعبير العقلي المنطقي وتمنحه من جمال الصورة

ونداوتها ما لا يكون للشعر نفسه أحياناً، يقول في مقدمة وحي القلم «ودورة العبارة الفنية في نفس الكاتب البياني دورة خلق وتركيب، تخرج بها الألفاظ أكبر مما هي، كأنها شبت في نفسه شباباً وأقوى مما هي، كأنما كسبت من روحه قوة، وأدل مما هي، كأنما زاد فيها بضاعته زيادة. فالكاتب العلمي تمر اللغة منه في ذاكرة وتخرج كما دخلت عليها طابع واضعيها، ولكنها من الكاتب البياني تمر في مصنع وتخرج عليها طابعه هو. أولئك أزاحوا اللغة عن مرتبة سامية وهؤلاء علوا بها الى أسمى مراتبها، وأنت مع الأولين بالفكر، ولا شيء إلا الفكر والنظر والحكم، غير أنك مع ذي الحاسة البيانية لا تكون إلا بمجموع ما فيك من قوة الفكر والخيال والإحساس والعاطفة والرأي. . وربما عابوا السمو الأدبي بأنه قليل، ولكن الخير كذلك، وبأنه مخالف ولكن الحق كذلك، وبأنه محير، ولكن الحسن كذلك، وبأنه كثير التكاليف، ولكن الحرية كذلك. إن لم يكن البحر فلا ننتظر اللؤلؤ، وإن لم يكن النجم فلا ننتظر الشعاع، وإن لم تكن شجرة الورد فلا ننتظر الورد وإن لم يكن الكاتب البياني فلا ننتظر الأدب».

(وحي القلم ، المقدمة ، ص ١٧).

وينبغي هنا أن نتوقف قليلاً لكي نتأمل أبعاد السطور الأخيرة في هذا الاقتباس والى الاشارة الواضحة عن الأدب المخالف للمألوف وأن الحق كذلك، وعن الأدب المحير، وأن الحسن كذلك، وهي إشارات تتضمن إدراكاً مسبقاً للاشكاليات التي أثارتها اساليب التعبير الجديدة في الأدب العربي الحديث وما استمت به تلك البنى من مخالفات للمألوف ومن غموض محير، كما تجرد الاشارة، هنا أيضاً الى ان اللغة العربية في العصر الجاهلي قد أفرزت شكلين اثنين من أشكال التعبير هما الحديث والكلام وهو شكل تعبيري مباشر، ثم الشعر وهو تعبير فني غير مباشر، وباستثناء الحِكَم القليلة والخطب القليلة ايضا فلم يكن للنثر وجود فني متميز حتى جاء القرآن بلغته المتألقة، وبالرغم من التسليم بأنه ليس نثراً ولا شعراً وإنما هو قرآن من عند الله فإنه لا يمكن إنكار حقيقة تأريخية هامة، تلك انه أي القرآن قد ارتفع بالنثر الى مستوى من التعبير يقصر عنه الشعر، وكان يمكن للجملة القرآنية ان تهز كيان اللغة العربية وتتغلغل بها في أحشاء الحياة باحثة عن أسرار الوجود والجمال والكشف عن المجهول، إلا أن التقسيم الجاهلي لوظيفة اللغة ظل قائماً إلا في

أضيق الحدود.

وقد حاول الرافعي ـ وقد كانت شاعرية النثر «شغله وشاغله» ـ أن يتتبع النماذج العاطفية الشعرية في النثر العربي طوال عصور الازدهار فلم يعثر على شيء ذي غنى، وقد عرض في المدخل التاريخي أو ما سماه «صور من التأريخ» في كتابه أوراق الورد للرسائل أو بالأصح للكتابات النثرية التي حاولت الحديث عن الحب وقد ألم بعشرات الكتب وعشرات العشاق والمحبين، ووجدان الشعر «قد انفرد وحده بالنسيب والغزل وأوصاف الجمال، وليس لنا كتاب واحد في رسائل الحب ولا نعرف أحداً من البلغاء كتب فيها. ولعل هذا راجع الى ان تلك الطريقة استقل بها الشعر في الصدر الأول فقلد الباقون وأخذوا في مدرجتهم من بعد. وكأن هذا الباب عندهم مما يرون للشعرية اختصاصاً، فهو سبيله دون الكتابة والخطابة.

«أوراق الورد ص١٦»

ولست أدري لماذا أحسست أن الرافعي في هذا المدخل من أوراق الورد يبحث عن شيء اخر غير رسائل الحب، وغير أغاني العاطفة في النثر العربي، وكأني به يبحث عن الشعر في النثر وعما يثبت أن الخيال المبدع ليس وقفاً على الشعر وحده وأن النثر قد يكون نقيضاً للشعر في أوزانه وليس نقيضاً له في الشاعرية، وان التقليد هو المسئول عن إغفال طاقة النثر الشعرية، لذلك فقد حاول الرافعي في هذا الكتاب وفي غيره أن يطوع النثر للشعر ليأتي بعده من يحاول تطويعه الى قصيدة. وقد اتسم جهد الرافعي بالموضوعية والتحفظ والموازنة بين القديم والجديد حتى لا يثير الخصوم ولا يتعجل النتائج ولم يكن يجاهر باقوال تلغي نهائياً الفاصل بين الشعر الموزون والشعر النثري ولا يتحدث صراحة عن انتقال الشعر من زمن الخطابة والطرب الى زمن الهمس والرؤيا، وان القصيدة العربية قد استطاعت في العصر الحديث ان تتخلص من منبريتها التي اثقلت كاهل الشعر وجعلت منه فناً حاد النبرة عالي الصهيل، وابتعدت به عن أن يكون نداء هامساً رفيعاً وتحولت به الى دقات طبول عالية الرنين.

ولعله يكون من المفيد ان اقطع الملاحظات النظرية بنماذج من الشعر النثري عند الرافعي، ومنها بعض النماذج التي اطلق عليها قصائد متحدياً بذلك نفسه وعصره وكل

الذين يرون أن القصيدة شيء آخر غير النثر الشعري ، وهذه هي القصيدة الاولى وعنوانها « لحوم البحر » وقد كتب لها مقدمة نثرية لا تقل عنها شاعرية وربما فاقتها تحدث فيها عن المفاتن المكشوفة على البحر في المصيف (القديم) . . وكما سماها الآثام المكشوفة وكيف استطاع الشيطان ببلاغته « وهو أذكى شعراء الكون في خياله » أن يخدع الناس عن جهنم بتبرير معانيها وان يزين لهم ان يطرحوا عقولهم ساعة أو بعض ساعة وان يجعلهم يخضعون له بحيوانيتهم التي هي طريقة الى الافساد ووسيلة الى الغواية . يقول الرافعي (والان سأقرأ لك القصيدة الفنية التي نظمها الشيطان على رمل الشاطىء في الاسكندرية ، . وقد نقلتها أترجمها فصلا بعد فصل عن تلك الاجسام عارية وكاسية ، وعن معانيها مكشوفة ومغطاة ، وعن طباعها بريئة ومتهمة ، حتى اتسقت الترجمة على ما نرى ، قال الشيطان ·

« ألا ان البهيمية والعقلية في هذا الانسان مجموعهما شيطانية . . .

الا وانه ما من شيء جميل اوعظيم الا وفيه معنى السخرية به .

هنا تتعرى المرأة من ثوبها ، فتعرى من فضيلتها .

هنا يخلع الرجل توبة ، ثم يعود اليه فيلبس فيه الادب الذي خلعه . .

رؤ ية الرجل لحم المرأة المحرمة نظر بالعين والعاطفة .

يرمي ببصره الجائع كما ينظر الصقر الى لحم الصيد .

ونظر المرأة لحم الرجل رؤ ية فكر فقط . . . تحول بصرها ، أو تخفضه ، وهي من قلبها تنظر . . .

يا لحوم البحر سلخك من ثيابك جزار
يا لحوم البحر ! سلخك جزار من ثيابك .
جزار لا يذبح بألم ولكن بلذة . . . .
ولا يحز بالسكين ولكن بالعاطفة . .
ولا يميت الحي الا موتاً أدبياً . .
الى الهيجاء يا ابطال معركة الرجال والنساء . .

فهنا تلتحم نواميس الطبيعة ونواميس الاخلاق .
ومنها :
والبحر يعلم اللائي يسبحون فيه كيف يغرقون في البر . . .

لو درى هؤلاء وهؤلاء معرة اغتسالهم معا في البحر ، لاغتسلوا من البحر .
فقطرة الماء التي نجستها الشهوات قد انسكبت في دمائهم .

وذرة الرمل النجسة في الشاطئ ستكبر حتى تصير نبتاً نجساً لأب وام .

يالحوم البحر سلخك من ثيابك جزار . . ! .

يجيئون للشمس التي تقوى بها صفات الجسم ، ليجد كل من الجنسين شمسه التي تضعف بها صفات القلب .

يجيئون للهواء الذي تتجدد به عناصر الدم ، ليجد الهواء الآخر الذي تفسد به معاني الدم .

يجيئون للبحر الذي يأخذون منه القوة والعافية ليأخذوا عنه ايضاً شريعة الطبيعة سمكة تطارد سمكة . .

ويقولون ليس على المصيف حرج ، أي لأنه اعمى الادب ، وليس على الاعمى حرج .
يا لحوم البحر ! سلخك من ثيابك جزار . . !

« وحي القلم : ص ٢٥٧ » .

وحتى لا يتبادر الى ذهن القارئ المستعجل أن هذا النوع من القصائد النثرية لا يكتبه الا الشياطين - مع ملاحظة أن هذا شيطان مؤمن وعلى الاقل ليس خبيثاً والا ما نال المصطافين منه كل هذا القدر من السباب والتهكم والسخرية - اقول حتى لا يتبادر هذا الوهم الى ذهن القارئ المستعجل نسارع الى إثبات قصيدة اخرى كتبها هذه المرة ملاك وليس شيطان ، وهي تصدر - من نفس النبع الاخلاقي ، وقد كتب لها الرافعي مقدمة نثرية قصيرة تقول سطورها : « ترجمنا عن الشيطان قصيدة « لحوم البحر » وهذه ترجمة عن أحد الملائكة رآني جالساً تحت الليل وقد أجمعت أن أضع كلمة للمرأة الشرقية

فيها تحاذره أو تتوجس منه الشر، فتحايل الملك بأضوائه في الضوء، وسنح لي بروحه، وبث في من سره الإلهي ، فجعلت أنظر في قلبي الى فجر من هذا الشعر ينبع كلمة كلمة، ويشرق معنى معنى ، ويستطير جملة جملة حتى اجتمعت القصيدة وكأنما سافرت في حلم من الاحلام فجئت بها . . وانطلق ذلك الملك « من الملائكة » وتركها في يدي لغة من طهارته للمرأة الشرقية في ملائكيتها :

احذري ايتها الشرقية وبالغي في الحذر
واجعلي أخص طباعك الحذر وحده .
احذري تمدن أوربا أن يجعل فضيلتك ثوباً يوسع ويضيق .

فليس الفضيلة على ذلك هو لبسها وخلعها .
احذري فنهم الاجتماعي الخبيث الذي يفرض على النساء في مجالس الرجال أن تؤدي أجسامهن ضريبة الضنى .

احذري تلك الانوثة الاجتماعية الظريفة ، إنها انتهاء المرأة بغاية الظرف والرقة الى الفضحية .
أيتها الشرقية احذري .

ومنها :
أحذري خجل الاوربية المترجلة من الإقرار بأنوثتها .
إن خجل الأنثى يجعل فضيلتها تخجل منها . .
انه يسقط حياءها ويكسو معانيها رجولة غير طبيعية ،
إن هذه الأنثى المترجلة تنظر الى الرجل نظرة رجل الى أنثى . .
والمرأة تعلو بالزواج درجة إنسانية ،

ولكن هذه المكذوبة تنحط درجة انسانية بالزواج .
أيتها الشرقية ، احذري ! احذري !
احذري كلمة شيطانية تسمعينها : هي فنية الجمال او فنية الأنوثة .
وافهميها أنت هكذا : واجبات الانوثة وواجبات الجمال .

بكلمة يكون الاحساس فاسداً وبكلمة يكون شريفاً .
ولا يتسقط الرجل امرأة الا في كلمات مزيفة مثلها . . .
يجب أن تتسلح المرأة مع نظرتها ، بنظرة غضب ونظرة احتقار .
ايتها الشرقية احذري .
« نفس المصدر : ص ٢٦٢ » .

الجانب الهام في هذه النماذج من الشعر النثري لا يكمن في مستوى شاعريتها بقدر ما يكمن في تسميتها بالقصيدة ، وممن ؟ من شاعر وعالم لغوي يحرص على اللغة العربية بمقدار حرصه على الشعر العربي واساليب البيان العربي ، ومن فنان هو من هو استقصاء وتعمقاً في روائع التراث وبدائعه . وقد كتب هاتين القصيدتين النثريتين على لساني الملاك والشيطان في الثلاثينات وفي أواخر حياته وبعد أن نضجت تجربته الأدبية واستكملت كل مقوماتها الفنية والموضوعية . ولم يكتب هذه النماذج وامثالها في بداية الشباب وفي فترة التمرد والخروج على المألوف ، ولم يكن الرافعي يومئذ كما لم يكن في كل حياته يبحث عن شهرة ما ، أو عن إثارة من أي نوع كما كان يحدث في عصره وكما يحدث الان على نطاق أوسع ، الحرص اذن على الابداع ورفض التقليد هو دافع هذا التجديد الذي جاء بعد ان استقامت له الثقافة الواسعة والوعي العريق باللغة الشعرية .

وهنا قد يتساءل البعض كيف نفذ الرافعي من غضب المحافظين ، وكيف نجا من ثورتهم ولماذا لم يعيبوا عليه ما يعيبونه الآن من تسمية النثر شعراً ومن الحاق بعض الاشكال التعبيرية النثرية بالشعر ، هل غابت هذه النماذج المتقدمة عن أبصارهم أم ان الرافعي بوعيه قد عرف كيف يجعل من اشكال التطوير الأدبي اداة للدعوة للدين وللفضيلة فاشتغل المحافظون بموضوع هذه النماذج الفنية عن أشكالها وعن بنيتها .

ولا ريب انه بذلك الصنيع قد فتح الآفاق واسعة أمام الموهوبين الى التجاوز والى طرق ابواب الحداثة مع الاهتمام التام بصحة اللغة ونقاء المضمون . فالرغبة في الابداع والحنين الى مخالفة المألوف والاحساس بمجافاة التقليد لا تكون شرعية الا من خلال احترام التراث والاطلاع العميق على افانين من ضروب البيان الغربي. والرافعي نفسه لم يعط لنفسه الحق في تأسيس طريقة شعرية جديدة الا بعد ان أدمن مصاحبة التراث ، وبعد أن قتل القديم بحثاً ـ على حد التعبير المنطقي الحديث ـ وهو التعبير الذي

لا يجعل ابواب التجديد مفتوحة لكل من هب ودب من حملة الأقلام ومسودي الورق ، وانما التجديد والرفض والتنويع في تناول كل من وعى القديم وأحسن فهمه وأجاد امتلاكه ثم حاول بعد ذلك أن يتجاوزه وأن يؤسس به ومعه نمطاً عربياً لا يسيء الى اللغة ولا يخرج عن مستوى نظام الإبداع في هذه اللغة .

وهنا أيضاً قد نتوقف قليلا على هامش هذه الدراسة لكي نشير الى ان الشعر الذي كان عند اليونان ووفقاً لمفهوم افلاطون ـ عملا فنياً واخلافياً قد اضاف اليه العرب ولغوياً ، كذلك فالشعر في تاريخنا العربي لا يكون كذلك الا في حضور هذا الثالوث ، الفن ، والاخلاق ، واللغة . وعلى ضوء هذا النوع من المقاييس يمكن لنا ان نتبين أسباب الاستجابة او الرفض للتجديد الشائع في الشعر ونتبين بوضوح أبعاد الرفض للنماذج المجافية لقواعد اللغة والجافية لقواعد التركيب الفني فلا هي شعر موزون ولا هي نثر شعري ولا تمت بصلة الى الشعر البيتي او شعر التفعيلة ، انها اشياء هزيلة تشوه حركة التجديد كما كانت تلك المنظومات الموروثة تشوه صفحة الشعر العربي القديم .

واذا استمر الوضع الشعري كما هو عليه الآن فإن التجديد الأدبي بمختلف اشكاله سوف يظل موضع الرفض المطلق والمقاطعة التامة ، وليس بعيداً ان يتحول الاديب العربي الذي جعل منه العصر الحديث نموذجاً للثائر المتمرد على جمود التقاليد الى حارس ومدافع عن هذه التقاليد التي لم يجد في البديل السائد ما هو أكثر صدقاً ونفعاً وما يحمل عطر مواهب العصر وثمرات الثقافة المعاصرة . وفي مجال التجديد الشعري اختلط الحابل بالنابل والمشكوك فيه بالصائب والبدعة بالابتداع . وقد مضى وقت طويل والنقاد المبدعون ينظرون الى هذا التداخل الغريب ويتساءلون : متى يبلغ التجديد سن الرشد ؟ ومتى يدرك الكتاب والشعراء الحياة بشكل أفضل فيكتبون ويعبرون عنها بشكل افضل ؟! وهناك من يرجع اسباب التردي الادبي وانهيار المقاييس والمعايير في عالم الشعر الى انتشار الديماجوجية السياسية والى فساد الحياة الفكرية والاجتماعية . فالآداب ما هي في احسن أحوالها الا مرآة تعكس ما يتراءى على صفحتها من مؤثرات الواقع الاجتماعي والسياسي ،وسيظل التعثر الذي رافق البدايات الاولى للتجديد قائماً ومؤثراً حتى تستوي الحياة السياسية العربية وتبرأ من التناقض الحاد ويصبح التجديد هما جماعياً لا مغامرة فردية واذا لم يكن الارتباط آلياً بين نهضة الشعوب سياسياً ونهضتها ثقافياً فان الارتباط آليّ

روتيني بين التخلف الحضاري والتخلف في الابداع الادبي .

انه زمن مخيف ومرعب ، زمن يطالعنا كل يوم بالمدهش والعجيب ، وازاء هذا الزمن لا بد ان تشعر الكلمات ذاتها بالعجز ، وان تحاول ان تستعيد ما كان لها على الزمن والتأسس من تأثير قبل ان يخترع الناس وسيلة اخرى للتعبير ولاثراء احلام البشر وتطوير مشاعرهم .

الكتابة الشعرية على أوراق الورد :

كدت اكتفي بما قدمت من نماذج الشعر النثري للرافعي في آخر ما نشر من حلقات هذا البحث ، لكني احسست ـ وقد أشرت الى ذلك سابقا ـ ان حيفا كبيرا سيقع على الرافعي لو توقف القارئ عند تلك النماذج التي أزعم ـ بالرغم من ان الرافعي نفسه قد ارتقى بها الى مستوى القصائد ـ أنها ليست من أبدع نثرياته ، وان له نثريات شعرية أخرى تفوقها لغة وتركيبا وتكثيفا ، ولعل معظم صفحات كتاب أوراق الورد ـ على سبيل المثال ـ مما يمكن الحاقه بالشعر ، ومن النصوص التي تشكل بداية التأسيس للنص الإبداعي المعاصر . . . والنص هنا هو التسمية الحديثة للأشكال الإبداعية التي لا يمكن تنسيبها الى الشعر المتداول المألوف ولا إلى النثر لأنها تعبير فني بالغ الفن . .

وهذه النصوص الشاعرية التي وقفت زمنا طويلاً على عتبة التحولات الأدبية ، وفتحت منافذ كثيرة الى التجديد ، ما تزال تحمل ملامح التمرد اللغوي الخلاق ، وسوف تظل كذلك معبرة عن معاناة الكاتب الذي حاول ان يحطم الحواجز بين الشعروالنثر ،وان يقيم منطقة مشتركة بينهما يكون البقاء فيها للأكثر تحريكا للوجدان وللأكثر انحيازا الى الموقف الشعري ، فكما يكون النثر سرديا وتعبيرا جامدا كذلك يكون الشعر مهما حافظ على عناصر الإيقاع الخارجي .

والموقف الشعري في « اوراق الورد » يبدأ مع الموضوع ، مع حالة حب محروم وشعور بالتمزق ، ومن أضواء الحب ومن نيران الغيرة تألف صوت الوتر وصنع هذه الأوراق وأوراقا اخرى في كتب أخرى تنبض بالحب والبغض .ومع نبضات الحب والبغض يتوهج فيض من الشعر النثري ، الذي تتراقص به الكلمات كما تتراقص ألوان قوس قزح على مشارف الأفق الندي ، وليس من الصعب على الدارس ان يتأمل أثر

الغيره في هذه الأوراق لكنها غيرة واعية تخلو من السذاجة والرعونة التي اشتهر بها الغيارى في تاريخ الأدب . . وإذا كانت غيرة « عطيل » في رائعة شكسبير المعروفة قد حطمت صاحبها ودفعته كبرياؤه الطعينة الى ذلك التصرف الساذج الأرعن فإن غيرة صاحب أوراق الورد قد جعلته يملأ هذه الأوراق بعصير انفعالاته النفسية وجعلها نابضة بأجمل الشعر وأعذب الكلمات .

لقد أضاء الحب قلب الرافعي وأنار بصيرته ،وحين أشعلت الغيرة الحرائق في نفسه اكتشف طريقا آخر غير العدوان واستخدام الخناجر،وتصاعدت به الكلمات الشاعرية الى عالم تطفىء فيه شحنات التعبير اللفظي نيران عاطفة الغيرة المدمرة، وتحولت الرغبة في إيذاء الحبيب والبطش به الى انفعال وجداني شعري يكشف عن أسرار القلب البشري ويتحدث بانفعال عميق عن أسرار ذلك القلب في أجمل وأروع حالاته وفي أسوأ وأحط حالاته على حد سواء . .

ونحن لا نحاول في هذه الأوراق ، بل ولا نريد ان ندرس المعاني النفسية وأبعاد المعاناة الذاتية بقدر ما نحاول قراءة العلاقات الموضوعية بين هذه الأوراق والرؤية الشعرية ، وهذا لا يعني بحال من الأحوال فصل شاعرية هذه الأوراق عن مضمونها النفسي والاجتماعي وعن مكابدة صاحبها بقدر ما هو محاولة للاستقلال بدراسة اهم جوانب هذه الأوراق وأجدرها بالتناول . .

آن تدعيم فكرة شاعرية النثر او بالاصح شاعرية اللغة بعد عصر الانحطاط الطويل الذي كاد يدعم فكرة نثرية الشعر ، ان هذه المحاولة من الأهمية بمكان ، ولعل استعراض تلك المنظومات المتدنية التي وصلت الينا من القرون المتأخرة وزحفت نماذجها الى مشارف القرن العشرين يوحي بالرهبة والخوف من فقر اللغة ومن سطحيتها ويجعل من التبذير في استخدام الكلمات والتراكيب الشاعرية مهمة حضارية وعلى درجة كبيرة من الخطورة ، وفي هذا العالم الحسي الذي تتسع مخترعاته وتتعاظم مخلوقاته كل يوم ويكاد يضيع الإنسان الذي لم يعجز يوما ما في اختراع الأسماء، في هذا العالم الحسي المباشر يحتاج الإنسان الى تطوير معطيات اللغة ومضاعفة تأثيرها .

لقد ارتقت الحياة من حولنا،وكل يوم يكتشف « الناس » رؤى جديدة ، تدعو

بالضرورة الى ان يكتشفوا رؤى جديدة في اللغة ، واصبح من البديهيات القول بأن مضاعفة الإبداع في الاستعارة مثلا في لغة ما هو مدخل الى مضاعفة غير مباشرة في الإبداع في شتى مقولات الحياة، وأن افتقار لغة ما الى الإبداع هو الدليل المادي على افتقار ابناء هذه اللغة الى المعامل والمخترعات والى كل ما يواجه رياح التغيير واندفاعاتها العاصفة . .

وفي ضوء المصطلحات الجديدة ومن ضمنها مصطلح «تثوير» اللغة يقوم مصطلح « تشعير » اللغة لإعطاء الفاظها ومعانيها شحنة غير محدودة من الدلالات الإيحائية. فاللغة العربية كانت وما تزال تتهم ظلما بالشاعرية في حين انها لغة سطحية استنزفت عصور الانحطاط المتعاقبة ما كان لها من مجازية في نفس الوقت الذي تم الإجهاز على ما كان لها من تقريرية علمية فأصبحت بعد تلك العصور لغة في لون التراب وفي طعمه ايضاً. وكما صارت اللغة عنصر استقطاب سياسي واجتماعي واقتصادي لا بد ان تبقى بالضرورة عنصر استقطاب روحي ووجداني وان تلجأ بين حين وآخر الى التجاوز في المعاني والصور ، وان تغتني شعريا بالعلاقات الداخلية والخارجية ، انطلاقا من مستويات الترادف والتركيب ومن قوانين التحول المستمر الدائم واللغة التي تستطيع ان تكتب على « اوراق الورد » هي نفس اللغة التي تستطيع ان تكتب على شرائح الحديد وتستطيع كذلك النظر من مواقع جديدة متحركة ، فهي لغة تمتلك أجنحة الخيال وتجيد الطيران الى آفاق المستقبل وليس لها ثبات القبور وانفصالها المنقطع عن التأثير والتأثر . وأرى قبل البدء في اختيار نماذج من « الأوراق » ضرورة تسجيل الملاحظات التالية :

اولا : التأكيد على ما سبقت اليه الإشارات من ان كتاب اوراق الورد وبقية كتب الرافعي ذات الخصوصية الشعرية ما هي إلا كتب ناتجة عن تجربة حب فاشلة اوصل الرافعي اليها كبرياؤه وليس غروره ، وإذا كانت تجربة الحب الفاشلة قد اظهرته رجلا يفتقر الى القدرة على الحب فإن كتاباته قد أظهرته كاتبا يمتلك القدرة على الخلق والإبداع .

ثانيا : كما ان هذه النصوص ممارسة للكبرياء العنيفة التي اضاعت الحب فإنها محاولة لإعادة ذلك الحب الضائع والبحث عنه في الكتابة ، نبض ذلك الحب، امتداداته ،

والوانه وظلاله مرسومة على الأوراق بصبر وصدق وانفعال يضمن لها البقاء .

ثالثا : في بعض الأحيان تفلت الكلمات من قبضة الوعي الشعري ، وللشعر وعيه الخاص ، وحينئذ تلتبس المعاني وتتداخل التداعيات ، وتظهر الصور السديمية التي لا تكاد تقول شيئا ، وهنا ينطلق صوت القارئ ماذا يريد الكاتب ان يقول ، هل يكتب اللغة للغة ، ويسعى الى الغاء ابعاد المعنى ؟ ولكنا عندما نعيد القراءة ونتغلغل في أغوار النص ندرك ان درجة التوتر قد ارتفعت وان اللغة قد تكثفت حتى أشكلت بحضورها الغامض .

رابعا : منذ سنوات ابدى زميل مرشح للنقد لا للشعر وجهة نظر تشير الى ان الرافعي قد أخطأ في استخدام « اوراق الورد » فقد يتبادر الى الذهن انها اوراق شجرة الورد وهي اوراق صغيرة وباهتة ، وذلك قياسا على اوراق بقية الأشجار التي لا علاقة لغوية او معنوية بينها وبين أوراق زهورها كأوراق الياسمين أو أوراق البنفسج . . الخ .

وهذه الملاحظة التي قد لا تخلو من رقة مباشرة لا يكاد يحس بها الشاعر ، وهذا الاستخدام اللغوي جزء من مهمة الشاعر الجديد وجزء من وظيفة الشاعر الجديد وهي توجز مهمة الرافعي الشاعر المجدد ، الذي يرفض النموذج السلفي في الاستخدام اللغوي ، وهنا يكمن الجانب المتقدم من ريادته الشعرية .

وفيما يلي بعض الأوراق من « اوراق الورد » وسيكون علينا ان نمهد لكل ورقة بكلمات تصل ما بينها وبين اخواتها حتى لا تتمزق الوردة التي يتألف منه الكتاب ، او تذبل بعض معانيها في غيابها عن السياق الذي وردت فيه .

الورقة الأولى :

كان ما يزال يذكرها ، في ساحة القلب لها مكان واسع ، أحس بعد القطيعة بالحزن والغبن ، بالألم والغضب ، القى بكلماته القاسية المفجوعة يمينا وشمالا ، وفي جميع الجهات ، لكنه لم يستطع ان ينزع قلبه من صدره فينتزع معه المكان الواسع العريض للحبيب الهاجر المهجور ، ولو قد حدث انْ الرافعي نسي حبه لما شغل نفسه به ، ولما كان هذا الحريق ، ولا كان هذا الانفعال ، وهو في هذه الورقة الوردية يتذكر ان الحبيبة

قالت له ذات يوم انه اخطأ . . « ولقد نظرت اليك حين قلتها ونظرت الي ، فكانت شفتاك تتهمان وعيناك تعتذران ، وكان لساني يعتذر وعيني تتهم ، وكانت الكلمة نفسها تكاد تقول : ما جئتك لأدل على معنى وقع منك أنت ، بل على معنى وقع فيها هي . . . . وقد اعتدت منك في بعض حالات قلبك ألا تضعي المعنى في اللفظ الذي هو تعبيره ، بل في الذي هو تعبير ما بيني وبينك ، فمعنى قولك اني أخطأت ، تجيء في تعبير آخر كأنك تقولين : تذلل لي . لا تزال الكلمة كلمة من اللغة حتى تقوليها أنت ، فإذا هي كلمة من الفن ، وإذا فيها ذاتية وحياة ولها تاريخ ، ولو بمرورها من شفتيك . . أنا أخطأت لأني لم اخطىء . . . فهي كلمة حب من معناك انت لا من معنى الخطأ اللغوي ، ولذلك أقرها ، فإذا قلت لك : نعم أخطأت ، فإعلمني أني انما اجبت بذلك على اسئلة أحستها نفسي من نفسك ، تجيء هكذا : هل ترضيني ؟ نعم ! هل أخطأت . . . ؟ نعم اخطأت ، وأرضيك ، واطيع ، او تذلل : كلها بمعنى أحبك احبك أحبك ! فما رميتني بخطأ ولا اجبت بإقرار ولا بقيت الكلمة عقدة تمسكها في معناها ، ولو رأينا لرأينا الحب يضحك في هذه اللفظه بمقدار ما تعبس فيها اللغة . ! وكلمات الحب كلمات يتغير عليها الحس فتفهم على أوجه مختلفة وتشاكلها معان كثيرة ، وكأن طريقه قولها تخلق طريقة فهمها ، فما هي من عام اللغة بل هي من خاصها ، إذ اللغة بين أهلها جميعا وهذه بين آثنين خاصة . واللغة الفاظ مفسرة بما تلبسه ، وهذه تفسر بما يلبسها ، واللغة تشير الى الموجود اذ لا يراد بها إلا التغيير للفهم ، وهذه تشير الى غير الموجود أيضا إذ تريد مع الفهم العاطفة ولا بد ان يعطى فيها القلب إرادة » .

(أوراق الورد ص ٢٤٥)

الورقة الثانية :

في الورقة الأولى حديث عن لغة الحب وكأنه حديث عن لغة الشعر ، وفي يقيني انه لو حاول كاتب ما ان يعقد مقارنة بين هذه اللغة التي يتحدث عنها الرافعي ، اللغة التي تخلق طريقة فهمها والتي تشير ولا تفسر ، لما وجد فارقا بين هذه اللغة ولغة الشعر كما يراها ويحددها الآن شعراء الحداثة في الوطن العربي والعالم . وفي هذه الورقة الوردية الثانية حديث عن شجرات « الشتاء » عن ذات الظلال حين تتعرى من أوراقها وتصير أعوادا جافة تثير الرحمه والإشنفاق بعد ان كانت في اخضرارها تثير الفتنة والدهشة ، هل

كان الرافعي يتحدث عن الأشجار حقا ، أم انه يتحدث عن أشجار أخرى . وأنه كان يرمز الى النساء في مرحلة من مراحل العمر ؟ ذلك ما أرجو ان يكتشفه القارئ نفسه وهذه هي شجرات الرافعي « يمتهن اليوم فاذا هن ذابلات عليهن الضحى عريانا وكان من ورقهن في حلل الظل ، وفيهن انكسار ذي العارية كان يتجمل بعاريته ثم ردها فما يتوارى الا من الأعين التي كان يتعرض لها من قبل . . . ويحس كأنه اصبح لحنا من خطأ فاحش في لغة النعمة واليسار ، لا يكاد يظهر نفسه الا قيل له يا غلطة تحتاج الى من يصححها . . . . ورأيتهن واقفات في مثل الحزن النسائي الغرامي الذي يخلط المرارة في حلاوة المرأة الجميلة فتبدى عن عاطفة مسكينة لا يصورها لك إلا ان تتخيل جزع لؤلؤة تخشى ان تتحول الى حصاة . . . . . ذليلات ، ذليلات ، كأنهن مطلقات الربيع » (نفس المصدر ص ٣٠١) .

الورقة الثالثة :

ما اجمل وصف اشجار الشتاء بمطلقات الربيع ، تخرج المطلقة من منزلها منكسرة ذابلة ، عريانة حتى وان اكتست بثياب العالم ، وتدخل الشجرة الى فصل الشتاء وقد تعرت من كل زينتها وظلالها لا شيء فيها يشد العين او يهز النفس . والرافعي في الورقة التالية يتحدث عن الحب ، والحب في اسمى صورة له هو سر الحياة وسحرها ، هو الخضرة الدائمة في معاني الحياة وهو النهر الذي يتدفق بالحياة والأحياء ، والرافعي على حق حين يهتف من اعماق ضميره « ألا انه بالحب وحده يحيا الإنسان » فالحب خبز لا ينفد وثوب لا يبلى « وأكون قد احببت والمعنى اني استضأت بالقبس الأزلي الذي أضرم الشمس والكواكب ، واصبح دمي لا يجري بل يشتعل ويتوهج ، وعاد قلبي لا ينبض بل يرتج إرتجاج الأفلاك في مداراتها . . . وأكون بالحب قد وجدتك والمعنى اني وجدتني ، إذ كانت نفسي تنقصها المرأة التي اراها بها رؤية قلب ، واكون قد عشقتك ، والمعنى انك ادخلت على قلبي حاسة تشيع الكون كله او تشيعني انا فيه ، حتى لا افرح ولا احزن إلا بمقدار يملأ الوجود حين بك افرح واحزن . . . لماذا لماذا . . ؟ لأن الحياة في هذه الأرض الثقيلة المستوخمة ، هي مثلها مادة ، مهما تتنوع بقي لها اصلها الجاف الثقيل ، كالشجر : مهما يكن عمله من تحويل التراب فيلبس منه الأخضر والأبيض والأحمر وغيرها من الألوان ، ويثمر بالحلو والمر ، فان جذوره على ذلك لا تعرف الأخضر

ولا الأحمر وليس لها إلا شيئان : ترابها وعفن الأرض . . . فلا بد لهذا المنهج الترابي الإنساني مما يغلي قيمته ويشعره ان فيه الماسا او ذهبا او فلذة من أفلاذ الجمال كائنة ما كانت ، وهنا عمل الحب وموضعه وسحره . . . فهو يأتي بالمعشوق ويمكن لمعانيه في القلب ، ويضع ابتسامات ولحظات وحركات يكشف من قلب العاشق عن كنز عظيم من الأحلام الجميلة تخفق بها خوافق السماوات والأرض ، فاذا القطعة البشرية العادية من النساء والرجال قد تحولت بالحب الى قطعة فنية نادرة لا نظير لها في جمال الكون . . وعلى ما يصف الواصف لا يبلغ ما هي أهله في رأي محبها ، اذ هي تخلق في نظره ضوءاً لها خاصاً يرفعها فوق المادة وفوق الحقيقة ، فكل ما تصبوه العين الإنسانية فانما تراه للفكر او العاطفة وحسب . أما هذه فتراها عين مُحبّها للفكر والعاطفة ، ثم للجمال والفن ، ثم للشهوات والآمال ، فلو ان جنة الله تحيا على الأرض في امرأة ما عدتها . . الا انه بالحب وحده يحيا الإنسان اكثر من حياة إنسان ، وتكون الطبيعة أكثر مما هي ، ويزيد كل شيء في حس العاشق لأنه هو زاد بحبيبه » (نفسه ص ١٦٥) .

الورقة الرابعة :

يحترق القلب حبا لكنه لا يذوب ، وتمشى عليه الأحزان لكنه لا ينكسر ، الحب يعذب ويقهر لكنه يوحي ويلهم ، وكلما زادتْ رقعة الحب زادت رقعة القلب ، الحب غير الحزن ، غير الألم ، له ناره لكنها نار تحرق ولا تدمر وله تنهداته لكنها تنهدات شعرية متباينة الأشكال والألوان ، متباينة التعبيروالإيقاع،تنهدات لها معانٍ ، وفي هذه الورقة من أوراق الورد مقتطفات من رسالة شعرية للرافعي عنوانها « في معاني التنهدات » وقد بعث بها الى الحبيبة لكي تترجمها الى اللغة الفرنسية ، كما يقول في الهامش ـ لكنها أرجعتها اليه وقد أعادت كتابتها بخطها الجميل :

تسكن قلبي رغبة ما أراها تتحقق له فيتخلى عنها ، ولا هو يتخلى عنها إذ لا تتحقق له ،

هي بعض الممكنات الخيالية التي لا تخرج ابدا من القلب
وكيف تخرج منه ولا مكان لها في الواقع ؟
القلب وحده مكان المستحيل .

* * *

رغبتي كأنها حكم من احكام الشوق النافذة على قلبي
حكم عليه بأن يظل ابدا يريد ويشتهي
أي حكم عليه بأن يظل ولا ينال . .
يبحث في الموجود عن غير الوجود
يراك ولكنه فيك انت يبحث عنك انت
وأنت كسبيكة الذهب : ليس فيها موضع احسن من موضع
ولكن قلبي مع ذلك يظل يبحث عن الأحسن
قلبي المسكين محكوم عليه لا بالأشغال الشاقة ولكن بالأماني الشاقة . . . .
رغبتي ستبقى دائما بين معاني التنهدات .

في مكان من القلب لا تتحرك فيه كلمات الأمل إلا تحركت معها كلمة آه » (ص ٢٢٢) .

رغبة الرافعي هنا في تحقيق ما لا يمكن تحقيقه . فالكلمة هي الى حد كبير نفس رغبة الشاعر المبدع الذي يحاول دائما التمسك بالممكنات الخيالية وتصور المستحيل . ومن الواضح ان الجمل هنا تتحرك نحو الشعر وتسعى الى تحطيم بنية النثر ، وفي هذه الورقة - كما في بقية الأوراق - حركة نثرية نحو القصيدة ، التركيب الفني واللغوي للجملة والتوتر النفسي كلها من صفات الشعر لا النثر ، صحيح ان السياق ما يزال منقطعا ، وان هذه المحاولات النثرية تكاد تشبه النظام الشعري التقليدي في القصيدة البيتية حيث ينتقل خيال الشاعر من بيت الى بيت ، وحيث تكاد تستقل كل جملة بمعناها ، إلا أنها البداية الواعية للانتقال بالنثر الى الشعر والى القصيدة النثرية حيث تصبح كلا لا يتجزأ ولا يتقطع في بنية شاملة ، متنامية ومتداخلة العلاقات متميزة التجربة . .

ان هذه الأوراق وهي نماذج من كتاب كامل تعطي لمن يحاول قراءتها في حدود زمنها احساسا رافضا بتجاوز الحدود المرسومة وإيحاء بالشوق والحنين الى لغة شعرية جديدة ومناخ شعري جديد لا يعود الى ماضٍ تاريخي بقدر ما يحلم برحلة المغامرة والحضور في المستقبل . وقد كان الرافعي نفسه يُدرك أبعاد هذه المغامرة وأهميتها في رسالة الى

صديقه « محمود ابو مريه » يذكر انه يكتشف ارضاً جديدة ويطير في آفاق غير مألوفه « وانا الآن اشتغل بتعب شديد في تنقيح اوراق الورد وتبييضه . . وقد صح عندي بعد البحث أنه لا يوجد في اللغة رسالة واحدة ذات قيمة في هذا الباب من اول تاريخها الى اليوم وساضع للكتاب تمهيدا في هذا المعنى . وثق يا ابا ريه ان هذا الكتاب الصغير هو اهم وأحسن ما كتبت ، كما أني لم أتعب في شيء تعبي فيه وربما بيضت الرسالة الواحدة في اربع ساعات لأن الغرض الأول من الكتاب أعطاء العربية هذا الكنز الذي ليس فيها ، وما بالهين يكون الكنز كنزا حقيقاً بأن يسمى كنزا » .

مصطفى الرافعي ناقداً

للشاعر في ممارسته للنقد رأي يتلخص في مجموعة من الحقائق منها : حرصه على توضيح مذهبه الشعري ان كان له مذهب في الشعر ، والتبشير بهذا المذهب والتمكين له من الذيوع والانتشار ، ثم ان يحقق - أي الشاعر الناقد - بالنقد ما لم يحققه بالابداع . وهذا التحديد الموجز جداً لعلاقة الشاعر بالنقد ربما يشكك في موضوعية النقد الصادر عن الشاعر - أي شاعر - واذا صح هذا الاستنتاج مع صغار الشعراء او بالاصح مع ما يكتبونه من نقد فانه ليس صحيحاً مع كل الشعراء ومع كبارهم بخاصة فاذا كان الشعر هو الذاتي من الشاعر الكبير ، فان النقد هو الموضوعي منه . .

ولا ارغب هنا في تكرار الاقوال العديدة التي ذهبت الى أن اهم نقاد الشعر هم انفسهم الشعراء ، حدث ذلك في معظم العصور وفي معظم اللغات ، وهو يحدث الآن في عصرنا ، وله في اللغة العربية وفي هذا العصر شواهد كثيرة ، فالشاعر أكثر استبصارا وادراكاً لجماليات الشعر ، واكثر معاشرة للغة واساليب التعبير وأكثر اهتماماً بمعاني الكلمات ، وهذه هي الأسس التي يقوم عليها فهم الشعر لا المعايير والنظريات النقدية المتناقضة .

ولعل ابرز المشككين في موضوعية نقد الشاعر هم اولئك الذين يبحثون عبثاً عن الكائن الموضوعي بين البشر الذين تتوزعهم العواطف المتناقضة والآراء المختلفة ، وحتى ذلك النوع من البشر الذي يستطيع احياناً ان ينطلق من موقف حيادي تام لا يلبث ان يصطدم بالمعايير الجامدة ، وهكذا يمكن التشكيك في الكائن الموضوعي الذي يتجرد

نهائياً من كل تحيز نسبي ، وهذا التحيز النسبي بادي الوضوح في مواقف اكثر النقاد منهجية والتزاماً بالمعيارية .

وتأسيساً على هذه الملاحظات الموجزة جداً فإن الشاعر يمكن له أن يكون ناقداً وناقداً موضوعياً كبيراً بالرغم مما يتميز به عادة من حساسية مرهفة وانفعالات متقدة ، وربما بفضل هذه الخصائص والمميزات ذاتها يكون فهم الشاعر للعمل الفني من خلال حركته التعبيرية وتشكله الابداعي أقرب الى مفهوم النقد والى طبيعة القصيدة ، وكم كان على حق ذلك الكاتب الذي اشار الى أن واضع الخرائط ينبغي أن يكون قد طاف ودرس المناطق التي يريد أن يضع لها خارطة ما ، وكما ان القصيدة العظيمة لغة كشف تضيء وتبدع وتستشرف فان النقد كذلك اداة كشف واضاءة وتغيير .

وفي العشرينات من هذا القرن كان النقد يأخذ طابعاً جدياً وجديداً في آن معاً ، وكان الرافعي ـ وهو موضوع حديثنا ـ من أهم اصحاب المواهب الشعرية الذين مارسوا النقد انطلاقاً من هموم القصيدة العربية واشكالات التعبير المحدثة بين قديم وجديد ، ولم يقع كغيره اسير المقولات والنظريات « الايديدلوجية والسوسيولوجية » التي اضعفت النقد الأدبي واستبدلت به نقداً سياسياً واجتماعياً. استطاع ـ هذا النقد ـ بجدارة ان يحدد وظيفة النص الادبي لكنه أظهر عجزا تاماً حيال تفسير ابعاده الجمالية والنظر اليه في وحدته العضوية وفي اتساقه مع البيئة والزمن. ويبدو ان الرافعي كان فخوراً بمنهجه ـ اللامنهجي في النقد وانه قد كان يرغب في ان يتفرغ للكتابة النقدية ، وجاء في رسالة جوابية على رسالة من صديقه (محمود ابو ريه) يتحدث اليه فيها ان احد المحامين يتمنى لو ان الرافعي قد اتجه الى النقد الادبي ، جاء فيها : « المحامي الذي تمنى ان افرغ للنقد اصاب الحقيقة فان كل ما اتمناه من زمن بعيد هو ان اتفرغ لمقالات في النقد نحو سنتين أو ثلاث تهدم العصر كله من جميع نواحيه الضعيفة وتبني عليه ادباً جديداً ، فان هذا العمل ينشيء جيلا قوياً جداً ويقضي على التدجيل الصحافي المتفشي الآن ويحدث في الادب واللغة نهضة تنبعث بالحياة ولكن هذا العمل لا يمكن الا اذا تركت الوظيفة وتفرغت له وحده . ويظهر لي ان الوقت الذي نحن فيه غير صالح لمثل هذه الثورة فالبلاغ مثلا يرفض هدم زكي مبارك والمقتطف يرفض هدم العقاد وقس على ذلك » . رسائل الرافعي ص ٢١٩ .

واذا كان الصواب قدحالف الرافعي في ثورته على النقد في عشرينات هذا القرن وفيما ذهب اليه من تمني هدم العصر ادبياً لكي يبني على انقاضه عصر « أدب جديد » فان الصواب قد جانبه حين تصور ان النقد لا بد ان يقوم بهدم فلان وفلان من مخالفيه . وهذه الرغبة الجامحة من ردود أفعال عصره وما شاع في ذلك العصر من التنافس المقيت والشتائم او النقائض المنسوبة الى النقد والادب ، واذا كانت دراية الرافعي باللغة العربية واساليب الابداع قد اهلته ليكون ناقداً ادبياً يولي النص اهتماماً خاصاً ورعاية جمالية ، فان اضطراره الدخول الى ساحات الخصومة الواسعة واندفاعه في مواجهة خصوم من الأوزان الثقيلة قد اضطره الى استخدام وسائل لا تمت الى النقد الادبي بسبب ، فهو يشوي خصومه على السفافيد ، وهو قد يلجأ الى تكفير بعضهم حين تدعو الضرورة والى استعداء جماهير القراء على بعض هؤلاء الخصوم ، وليس في ذلك خروج عن موضوعية النقد الأدبي وحسب وانما فيه كذلك خروج على المنهج الاخلاقي الذي وضعه الرافعي لنفسه وظل ملتزماً به في أغلب ما كتب (إننا في هذا الكتاب انما نعمل على إسقاط فكرة خطرة ، وإذا هي قامت اليوم بفلان الذي نعرفه فقد تكون غداً فيمن لا نعرفه ، ونحن نرد على هذا وعلى هذا برد سواء لا جهلنا من نجهله يلطف منه ، ولا معرفتنا من نعرفه يبالغ فيه » (تحت راية القرآن : ص ٥) .

الرافعي هنا يلتزم بهدم الفكرة الخاطئة لا بهدم صاحب الفكرة ، وهو يواجه الفكرة الخاطئة بالهدم من اي مكان صدرت وعن اي انسان نبعت،وله في هذا المنطلق آراء جديرة بالاحترام ، فهو يقول عن طه حسين مثلا وهو من الد خصومه ان لم يكن الدهم « اما طه حسين فليس بالضعف الذي تتوهمه وهو في اشياء كثيرة حقيق بالاعجاب ، كما هو في غيرها حقيق باللعنة » .

(رسائل الرافعي : ص١٨٣)

فاذا كان طه حسين حقيقاً بالاعجاب في اشياء كثيرة فلن يضيره أن يكون في اشياء قليلة جديراً باللعنة .وكفى المرء نبلا ان تعد معايبه على حد تعبير شاعرنا القديم . ويمكن لنا بعد كل هذه الملاحظات ان نقترب من بعض دراساته النقدية، ولنبدأ بتلك التي لا تشوبها الخصومات ولتكن وقفتنا الاولى مع دراسته المطولة عن شوقي .

كتب الرافعي دراسته عن شوقي بعد وفاة ذلك الشاعر الكبير ، وبالرغم من انه قد حاول في جانب من تلك الدراسة النيل من العقاد ومن اساليبه في النقد ـ كما توحي بذلك سطور في احدى رسائله ـ الا انه قد التزم جانب الموضوعية في الدراسة والتقى مع العقاد في بعض مما ذهب اليه ، لا سيما في المقارنة بين البارودي وشوقي وكون الاخير اشعر وأن الفارق بينهما هو الفارق بين زمن شوقي وزمن البارودي ، والرافعي كالعقاد تماماً يقسو في نقده ولا يرحم حين يعرض لسخيف المبالغات والاغراق،وهو يرى ان ذلك قادم من جهل بعض الشعراء لوظيفة الخيال .

ان الخيال الشعري يزيغ بالحقيقة في منطق الشاعر لا ليقلبها عن وضعها ويجيء بها ممسوخة مشوهة ، ولكن ليعتدل بها في افهام الناس ويجعلها تامة في تأثيرها ، وتلك من معجزاته اذ كانت فيه قوة فوق القوة عملها أن تزيد الموجود وجوداً بوضوحه مرة وبغموضه أخرى . ولعلماء الادب العربي كلمة ما أراهم فهموها على حقها ولا نفذوا الى سرها ، قالوا : أعذب الشعر اكذبه، يعنون ان قوام الشعر المبالغة والخيال . ولا ينفذون الى ما وراء ذلك ، وما وراءه الا الحقيقة رائعة بصدقها وجلالها ، وفلسفة ذلك ان الطبيعة كلها كذب على الحواس الانسانية ، وان ابصارنا واسماعنا وحواسنا هي عمل شعري في الحقيقة اذ تنقل الشيء على غير ما هو في نفسه ليكون شيئاً في نفوسنا ، فيؤثر فيها اثره جمالا وقبحا وما بينهما ، وما هي خمرة الشعر مثلا ؟ هي رضاب الحبيبة ، ولكن العاشق لو رأى هذا الرضاب تحت المجهر لرأى . . . لرأى مستنقعاً صغيراً . . ولو كان هذا المجهر اضعاف الاضعاف مما يجهر به لرأيت ذلك الرضاب يعج عجيباً بالهوام والحشرات التي لا تخفي نفسها ولكن أخفاها التدبير الالهي بأن جعل زينتها في الوجود وراء النظر الانساني رحمة من الله بالناس،فأعذب الشعر ما عمل في تجميل الطبيعة كما تعمل الحواس الحية بسر الحياة ، ولهذا المعنى كان الشعراء النوابغ في كل مجتمع هم كالحواس لهذا المجتمع . ومن سخيف الإغراق في شعر شوقي قوله في رثاء مصطفى باشا كامل ، وهي ابيات يظن هو أنه أوقع كلامه فيها موقعاً بديعاً من الاغراب :

فلو ان اوطانا تصور هيكلا ... دفنوك بين جوانح الاوطان
او كان يحمل في الجوارح ميت ... حملوك في الاسماع والاجفان
أو كان للذكر الحكيم بقية ... لم تأت بعد ـ رثيت في القرآن

فهذه فروض فوق المستحيل بأربع درجات . . . وتصور أنت ميتاً يحمل في الجوارح نيترحم فيها ويبلى . . وما زال الشاعر في ابياته يخرج من طامة الى طامة ، حتى قال : يثيت في القرآن ، ولو سئلت انا اعراب (لو) في هذه الابيات لقلت انها حرف نقص يتلفيق وعجز . . . وكيف يسوغ في الفرض ان تكون للقرآن بقية لم تنزل ، والله تعالى قول : « اليوم اكملت لكم دينكم » والامر أمر دين قد تم ، وكتاب مقدس ختم ، ينبوة انقضت والشاعر ماض في غفلته لم ينتبه لشيء ولم يدر أنه يفرض فرضاً يهدم لاسلام كله ، بل حسب أنه جاء بخيال وبلاغة فارسية ، وشوقي في الحقيقة كامل كناقص ، وان من معجزات هذا الشاعر ان يكون ناقصا هذا النقص . . . وفيها صفحات اخرى تنق نقيق الضفادع وفي هذا الديوان عيوب لا نريد ان نقتصها ، فان ذلك يحتاج الى كتاب برأسه اذا ذهبنا نأتي بها ونشرح العلة فيها ونخرج الشواهد عليها ولكن من عيوبه في التكرار ان له بيتاً يدور في قصائده دوران الحمار في الساقية ، وهو هذا البيت :

وانما الامم الاخلاق ما بقيت ... فان همو ذهبت اخلاقهم ذهبوا

بل هذا البيت :

وانما الامم الاخلاق ما بقيت ... فان تولت مضوا في اثرها قدما

بل هو هذا :

كذا الناس بالاخلاق يبقى صلاحهم ... ويذهب عنهم امرهم حين تذهب

بل هو هذا البيت :

ولا المصائب اذ يرمي الرجال بها ... بقاتلات اذا الاخلاق لم تصب

وقد تكرر « فيما قرأته من ديوانه » ثلاث عشرة مرة ، فعاد المعنى كطيلسان من رقع الذي جعل الشاعر يرفعه ثم يرفعه حتى ذهب الطيلسان وبقيت الرقع . . والبيت الاول من الفن النادر ، ولكن افسده في الباقي سوء ملكة الحرص في شوقي ، أو ضعف الحس البياني ، أو ابتذاله الشعر في غير موضعه ، أو وهن فكرته الفلسفية من جوانب كثيرة ، وهذه الاربعة هي الابواب التي يقتحم منها النقد على شعر صاحبنا ، ولو هو كان قد

حصنها بأضدادها لكان شاعر العربيـة من الجاهليـة الى اليوم ، ولكـان عسى أن ينقل الشعـر الى طور جـديد في التـاريخ ، ولكن الفـوضى وقعت في شوقي من أول مـرة ، فأرسل الى أوروبا ليدرس الحقوق وكان الـوجه أن يـرسل ليـدرس الاداب والفلسفة ، وغامر في سيـاسة الارض ، وكـان الحق أن يشتغل بسيـاسة السـماء ، وتهالـك في مادة الدنيا ، وكان الصواب أن يتهالك في معانيها . . ان الفوضى ذاهبة بنا مذاهبها في الأدب والشعر . . فكل شاعر عندنا كمؤلـف يضع رواية ثم يمثلها وحده وعليه أن يمثلها وحده فهو يخرج على النظارة في ثياب الملك فيلقي كلاماً ملكياً ، ثم ينتقل فيجيء في ثوب القائد فيلقي كلاماً حربياً ، ثم ينقلب فيعود في هيئة التاجر فيلقي كلاماً سوقياً ، ثم يروغ فيرجع في منازل الخادم . . . . ثم . . . ثم . . . يتوارى فيظهر في جلدة بربري » . . (وحي القلم : ص ٣١٠) .

في مـواضع كثيـرة من هذا النص النقـدي المندفـع الجموح يتضـح مقام الـرافعي الناقد ، وبعض هـذه المواضـع في هذه السـطور يعكس خطر النـاقد الـذي اختفى في اهتمامات الرافعي المبدع والباحث ، صحيح انه اخطأ ـ في تقديري الخاص ـ من خلال تحليله للأبيات الثلاثة التي جاءت ضمن قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل فالابيات من منظور النقد العربي الحديث من ابدع ما كتب شوقي في الرثاء وفي التعبير عن لواعج الانسان المحزون ، وصحيح كذلك أنه استخدم تعابير نقدية جارحة وساخرة لم يسبقه اليهـا العقاد اشـد خصوم شـوقي عنفاً مثـل تنق نقيق الضفـادع وحـرف نقص وتلفيق وعجز ، فضلا عن اتهامه بالغفلة وبإطلاق فروض مستحيلة « تهـدم الاسلام كله » ، صحيح كل هذا وذاك الا أن الرافعي بالرغم من ذلك قد اهتدى من خلال حديثه عن مقولة « أعذب الشعر اكذبه » الى تفسير جديـد للحقيقة الشعـرية ، فـما وراء المبالغـة والخيال وهما قوام الشعر الا الحقيقة رائعة بصدقها وجلالها . فالشاعر والفنان كلاهما لا يكذب ولكنه من ناحية يجمل الحياة لكي يجعلها مقبولة ومستساغة ، ومن ناحية اخرى ينظر اليها بعين أعمق هي عين الشاعر الفنان ، وهي عين ترى الاشياء وتحسها بشكل مختلف ، وهذا ما جعلني أرى في الرافعي مشروع ناقد عربي كبير ، كان جديراً بأن يضع الاسس الصحيحة للنقد من ثقافته المعاصرة ومن التراث العربي ، لا من مصـطلحات حركة النقد الاوربية كما فعل العقاد وطه حسـين وغيرهمـا من رواد حركـة النقد الادبي الحديث .

ومن الآراء الجديرة بأن نقف عندها طويلا في هذا النموذج القصير من نقد الرافعي إشارته العميقة الدلالة الى الفوضى في حياة شوقي بخاصة والى الفوضى في حياة الشعراء العرب بعامة ، وهي فوضى ناتجة عن عدم الانسجام وغياب الاتساق بين الشاعر وعصره ، وبين الشاعر وثقافته ، فلا هو متسق فكرياً ، ولا متسق ثقافياً وسلوكاً ، وهو في إنتاجه الشعري ينتقل من القوة الى الضعف ومن الضعف الى الاضعف ، فشوقي الذي كتب على سبيل المثال :

ركزوا رفاقك في الرمال لواء يستنهض الوادي صباح مساء

شوقي صاحب هذا الصوت او البيت الذي يقول :

صار شوقي أبا على في الزمان الترللي

اي تناقض صارخ بين الشعر واللاشعر ، بين القمة والحضيض ، بين العمق والطرافة ! وهذا التناقض في المستوى الشعري لا يقف عند حد القصيدة وانما يجر نفسه على بقية المواقف مما يجعل من الشاعر مؤلفاً يضع رواية ثم يمثلها وحده - كما يقول الرافعي - او بتعبير اكثر وضوحاً ما يجعله يقوم بتمثيل مختلف الادوار التراجيدية ، والكوميدية ، والترجيكومك ، فهو يكتب شعر المديح وشعر الهجاء وليس هذا خطراً في حد ذاته وانما الخطر في انه يمدح ويهجو في ذات الوقت . . وهذا لا ينطبق على شوقي وحده،وانما هو السمة الغالبة عند معظم الشعراء العرب من معاصريه أو كل الشعراء العرب المعاصرين دون استثناء، نتيجة لغياب الحرية وغياب الثقافة الشمولية المنظمة ، ونتيجة لعدم القدرة الذاتية على مواجهة التشوش في فهم عملية الكتابة الشعرية وفهم مصطلح التوصل والتمييز بين معاني الابهام والمباشرة والغموض والبساطة . وقياساً بما كانت عليه عملية الكتابة او الابداع الشعري في عصر الازدهار فان البون شاسع بين الكم الضعيف في شعر المتنبي والكم الضعيف في شعر شوقي ، وحتى أضعف الشعراء في عصور الازدهار لم تكن تظهر في حياتهم مثل هذا التناقض ولا في نصوصهم الشعرية مثل هذا التباين والاختلاف الواضحين فيما يكتب الشعراء من شعر العصر .

ذلك هو النص الاول من نقد الرافعي ، أما النص الثاني من نقده فهو عن ديوان « الملاح التائه » للشاعر المجدد على محمود طه ، ومن هذا النموذج يثبت الرافعي قدرته

الفائقة على فهم الشعر وقراءاته وعلى انتصاره للجديد الشعري وانتمائه اليه ، وتكتسب دراسة الرافعي عن ديوان الملاح التائه أهمية خاصة لكونها من أوائل الدراسات عن شاعر حديث يقف بجدارة على عتبات الرومانسية ، وقد استقبله التقليديون بتحفظ شديد ، ورأوا في اخيلته وفي صورة الشعرية ما يتعارض مع ما أصطلح عليه قديماً بالصورة البيانية أو الاستعارة البلاغية .

وقبل ان يتحدث عن الشاعر وديوانه يحدثنا أولا عن طريقته في قراءة الشعر وفي فهم أساليب الشعراء،ثم يأتي الى وضع معيار للشاعر الحقيقي والشاعر الزائف أو على حد تعبيره هو الشاعر الصحيح والآخر المتشاعر : « فالأول تأخذ من طريقته ومجموع شعره انه ما نظم الا ليثبت أنه قد وضع شعراً والثاني تأخذ من طريقته ، انه انما نظم ليثبت أنه قرأ شعراً . . . وهذا الثاني يشعرك بضعفه وتلفيقه انه يخدم الشعر ليكون شاعراً ، ولكن الاول يريك بقوته وعبقريته الى الشعر نفسه يخدمه ليكون هو شاعره . . اما فريق المتشاعرين فليمثل له القارئ بمن شاء وهو في سعة . . واما فريق الشعراء ففي أوائل أمثلته عندي الشاعر المهندس علي محمود طه ، أشهد : اني اكتب عنه الآن بنوع من الاعجاب . . . فهذا الشاب ، المهندس أوتي من هندسة البناء قوة التمييز ودقة المحاسبة ، ووهب ملكة الفصل بين الحسن والقبح في الأشكال مما علمه من العام وما علمته من الذوق،وهذا الى جلاء الفطنة وصقال الطبع وتموج الخيال وانفساح الذاكرة وانتظام الأشياء فيها ، وبهذا كله استعان في شعره وقد خلق مهندساً شاعراً ، ومعنى هذا انه خلق شاعراً مهندساً ، وكأن الله تعالى لم يقدر لهذا الشاعر الكريم تعلم الهندسة ومزاولتها والمهارة فيها الا لما سبق في علمه انه سينبغ نبوغه للعربية في زمن الفوضى وعهد التقلل ، وحين فساد الطريق وتخلف الأوذاق وتراجع الطبع ووقوع الغلط في هذا المنطق لانعكاس القضية ، فيكون البرهان على أن لا شعر ولا نبوغ ولا عبقرية ، وهذه فوضى تحتاج في تنظيمها الى « مصلحة تنظيم » بالهندسة وآلاتها والرياضة وأصولها والاشكال والرسوم وفنونها ، فجاء شاعرنا هذا وفيه الطب لما وضعنا ، فهو ينظم شعره بقريحة بيانية هندسية ، أساسها الاتزان والضبط ، وصواب الحسبة فيما يقدر للمعنى ، وإبداع الشكل فيما ينشئ من اللفظ ، والا يترك البناء الشعري قائماً ليقع اذ يكون واهناً في أساسه من الصناعة ، بل ليثبت أذ يكون أساسه من الصناعة في رسوخ وعلى قدر . .

وديوان « الملاح التائه » الذي اخرجه هذا الشاعر لا ينزل بصاحبه من شعراء العصر دون الموضع الذي أومأنا اليه ، فما هو الا أن تقرأه وتعتبر ما فيه بشعر الآخرين حتى تجد الشاعر المهندس كأنه قادم للعصر محملا بذهنه وعواطفه والاته ومقاييسه ليصلح ما فسد ، ويقيم ما تداعى ، ويرمم ما تخرب ، ويهدم ويبني » .

(وحي القلم : ص ٣٦٤)

في هذا النص النقدي من الآراء ما يتفق ويتطابق مع المفاهيم الحديثة للنقد المعاصر ابتداء من معايير تقسيم الشعراء الى شاعرين أحدهما يكتب الشعر من نفسه والآخر يكتب الشعر من الشعر ومرورا بالاشارات الذكية الى البناء الشعري وابداع الشكل وغيرهما من العبارات التي تحولت في السنوات الاخيرة الى ما يشبه المصطلحات .

وربما لفت النظر في هذا النص النقدي أكثر من أي شيء آخر هذه الحفاوة المنقطعة النظير بشاعر حديث انتقلت على يده القصيدة العربية من عصر الى عصر ، ووجد هو وزملاؤه من طلائع شعراء الرومانسية عنتاً كبيراً من المحافظين ، ولم يتردد طه حسين في حديث الاربعاء أن يتهم صاحب الملاح التائه وزملاءه بالرخاوة والضعف .

إن الرافعي في معظم نقده جديد ومجدد كما هو في معظم نثره ، وما يلزمنا للتعرف عليه وتحليل وتقييم آثاره الادبية الا الابتعاد عن تأثرات خصومه ومواقف منافسيه .

الرافعي وغبار المعارك الأدبية :

على مدى التاريخ الإنساني كان (التطور) حصيلة الصراع والإختلاف، ولم يكن حصيلة الانجسام والاتفاق ، وهذا الصراع او ذلك الاختلاف لم يأخذ أي منهما شكلا محددا وثابتا وإنما اختلفت الأشكال والأساليب وفقا لاختلاف مفاهيم المكان والزمان ، وجاءت شروطه بمستويات المعرفة عند المتصارعين او المختلفين ، والمراحل التاريخية من عمر البشر التي تفتقد الى الحوار والاختلاف هي تلك التي تخلو من كل إبداع ويختنق معها الفكر وتضيق بكل محاولات النهوض والتقدم .

وبما ان عصرنا هو أخطر العصور جمعاء وأحفلها بأشكال التطور فإن الصراع والاختلاف لا بد ان يكونا من أبرز سماته وأخص خصوصياته ، ويطول بنا الحديث لو

رحنا نعدد أنواع الصراع وصور الاختلاف في جانب واحد وحسب من جوانب الحياة لا في بقية الجوانب الأخرى التي لن تتسع لحصرها عشرات المجلدات . ولكنا والحديث عن «الرافعي ومعاركه الأدبية» مضطرون الى استرجاع اصداء لون من الوانالصراع الأدبي الذي جاء استجابة متولدة عن التطور التاريخي وظهور المفاهيم الفنية والأدبية التي استجدت في حياتنا الادبية مع إشراقة فجر العصر الحديث .

واعترف سلفا ان هذا الاسترجاع الوجيز اشبه بالإشارة العابرة منه بالدراسة العلمية المتأنية. فالرافعي كان وسيبقى احد كبار كتاب اللغة العربية المعاصرين الذين دخلوا في سجال مع عصرهم ومع اهم معاصريهم ، وهو احد هؤلاء الذين اشعلوا نيران خلافات لا تحسم ولا يتوقف ضوءها ودخانها . كما ان الخلافات التي ادارها وشارك فيها قد افسحت المجال واسعا امام امكانية توليد خلافات وصراعات اخرى استهدفت تحقيق التغيير في الأدب بخاصة وفي الحياة الثقافية العربية بعامة .

ويساورنا الآن ـ ونحن نراجع أصداء تلك المعارك ـ شعور بالألم لما نال الرافعي من أذى تاريخي ، فقد خرج من تلك المعارك خائبا بسبب الشطط وحدة لغة المواجهة من جهة ، وبسبب قدرة خصومه على ان يضعوه في الطرف المضاد والمعادي للتطور من جهة أخرى .

وقد ادى ذلك الى اعتباره، حتى عند اكثر المفكرين «سلفية» نصيراً للتقاليد ورافضا لكل اسباب التجديد كما تعبر عن ذلك على سبيل المثال بعض الأطروحات الفكرية للدكتور زكي نجيب محمود الذي يحدد المواقف الفكرية المواجهة للعصر بقوله : (اريد ان اكون واضحا في هذا الموضوع غاية الوضوح ، فلست ادافع ولا اهاجم ولكنني أصف ، فأقول ان الثقافة العربية الحديثة إذا واجهت العصر بمقولاتها ، لم تجد مقولاتها معدة كل الأعداد لتلقي مادة العصر ، فانقسم رجال الثقافة عندنا ثلاثة مذاهب . مذهب وجد الصيد نافرا من القفص ، لكنه لم يزل به حتى طوّعه بعض التطويع فأستكان له ولو الى حين ، وفي رحاب هذا المذهب تقع الكثرة الغالبة من اعلام الأدب والفكر في تاريخنا الحديث : محمد عبده ، والعقاد وطه حسين ، وتوفيق الحكيم وغيرهم ، فهؤلاء جميعا ـ على اختلاف نزعاتهم وأذواقهم ـ لم يرفضوا العصر ، لكنهم حاولوا ان يصوغوه في قوالب الثقافة العربية الأصيلة : مع تفاوت بينهم في درجة

النجاح ، ومع هؤلاء القادة يذهب معظم المثقفين . مذهب آخر وجد الصيد نافرا في القفص فاستغنى عن الصيد ، واحتفظ بالقفص يضع فيه من كائناته المألوفة ما يجده حاضرا بين يديه ، وفي هذا المذهب تقع جماعة لا حصر لعددها ممن ملأوا أوعيتهم من كتب التراث ، وغضوا انظارهم عن العصر بكل ما يضطرب به من قضايا ومشكلات فكرية ، ومع هذه الجماعة تذهب عامة الناس من غير المثقفين . ومذهب ثالث وجد الصيد نافرا من القفص ، فحطم القفص وجرى مع الصيد حيث جرى ، وهؤلاء قلة قليلة لا تجد بأسا في أن تمحو صفحتنا محواً لتملأها بثقافة العصر وحده كما هي معروفة في مصادرها ، بغير تحريف ولا تعديل ، فمن ذلك ترى جماعتين من الجماعات الثلاث ، هما اللتان تصدتا للعصر ، احداهما بتعديله ليلائم قالبنا الموروث ، والأخرى بغير تعديل فيه ، ملقية في اليم ذلك القالب الموروث . واما الجماعة الثالثة ، فقد لاذت بالهروب في حصونها ، فلا مواجهة بينها وبين العصر ، ومن ثم فلنا ان نسقطها من حسابنا ، برغم كثرة عددها ، وبرغم انها هي التي ظفرت بتأييد الجماهير » .

ولو ان توصيف الدكتور زكي نجيب محمود الموافق الثقافة العربية في مواجهة العصر قد بقي عند هذا الحد ولم يقحم اسم الرافعي في الجماعة التي اسقطها من حسابه لكان الصواب حليفه أو لما جانبه كثيرا ، ولكنه بإقحامه لاسم الرافعي في صفوف تلك الجماعة ، ليس ذلك وحسب وإنما يجعل الرافعي ممثلا لهذه الجماعة التي لاذت بالهروب في حصونها فلا مواجهة بينها وبين العصر وهي تكتفي بالكائنات المألوفة . الخ .

وأعود مرة اخرى الى استكمال بقية التوصيف والتوضيح لوجهة نظر الدكتور محمود « ان رجال الثقافة العربية الحديثة ينقسمون طوائف ثلاثا في مواقفهم من العصر وقضاياه فطائفة منها رفضت العصر ولاذت بالتراث وحده ، كمن تطرفوا في وجوب الأخذ بمبادئ الشريعة في تنظيم الحياة ، وكمن تناولوا الفكر بمثل ما تناوله مصطفى صادق الرافعي ، وطائفة ثانية قبلت العصر بحذافيره ، فإذا تعارض مع أحوال التراث العربي رفضوا التراث ، مثل فرح انطون ، وسلامه موسى ، وسعيد عقل ، واما الطائفة الثالثة فهي التي صنعت لنا ثقافتنا العصرية ، لأنها هي التي زودت نفسها بكلا الزادين : الثقافة العربية الأصيلة وثقافة عصرنا ، وأخرجت منها مزيجا هو الذي نطلق عليه بحق « الثقافة العربية الحديثة » وفي مقدمة هؤلاء : طه حسين ، والعقاد ، وتوفيق الحكيم ،

وامين الريحاني ، وميخائيل نعيمه ، وسائر من سار على هذا النهج القويم » .

عجيب أمر هذا التقويم او التوصيف الصادر بالنسبة للرافعي من غبار ما أشاعه عنه خصومه الأذكياء ومن غبار شططه هو في الخصومة في حدة المواجهة الكلامية ، والرافعي ـ في تقديري النابع من دراسة آثاره وآرائه النقدية ، ـ هو الجدير بأن يوضع في الطائفة الثالثة التي صنعت ثقافتنا العصرية الشعرية ، وزودت نفسها بثقافة توفيقية تجعلها دائماً تنظر الى الماضي بمنظار الحاضر .

ونحن لا ننظر الى الرافعي باعتباره مفكرا او منظرا لأي من الأفكار التي راجت في الماضي أو تروج في الحاضر وإنما ننظر اليه باعتباره أديبا ثم شاعرا بالدرجة الأولى ، وكذلك ننظر الى خصومه ومنافسيه وفيهم طه حسين والعقاد فهم أدباء أو من رجال الفكر الأدبي اذا جاز التعبير ، وقيمتهم في عصرهم ترجع الى ما اشاعوه في الحياة العربية من أفكار ثقافية ومن عناية بالأداب وبتطوير اللغة العربية لكي تصبح قادرة على استيعاب هموم العصر ، وخلافاتهم هي خلافات أدبية ولغوية على وجه الخصوص وان اختلفت اساليب التعبير .

لقد كان عصر الرافعي وطه حسين والعقاد يمور بمختلف التيارات التي تبحث لها عن منافذ ، وفي هذه التيارات ما هو ادبي وما هو سياسي او اجتماعي ، وقد نشط التيار الأدبي على حساب بقية التيارات ، ربما لأن الذين تصدوا للتوجيه وللتدريس كانوا كلهم أو جلهم من الأدباء او من المفكرين الأدباء ، كما تم تقديم القضايا الفكرية من زاوية أدبية كما حدث في موضوع « الإسلام ونظام الحكم » للشيخ علي عبد الرازق ، وفي « الشعر الجاهلي » للدكتور طه حسين . وارتبطت مشكلة الكتاب الأول بالأزهر ومشكلة الكتاب الآخر بالجامعة ، وكأن القضية لا تخرج عن نطاق التدريس في الجامعتين بالرغم من مشاركة آخرين من خارجها وبالرغم من ان صوت الدولة قد كان الأول والأخير . ولعل وضوح النزعة الأدبية في الصراع قد اضاع البداية الصحيحة في مواقف المواجهة الشاملة ولم يساعد على خلق تيارات فكرية خارج نطاق الثقافة . ومن يتتبع ملامح الصراع بين طه حسين والرافعي يجد انها قد جسدت النزعة الأدبية وأقامت الاختلاف على العوامل والعلاقات الثقافية مع إغفال التناقضات القائمة في الواقع . ولم يصل الاختلاف بين الأطراف المتصارعة الى حد قيام معايير ثابتة او شبه ثابته للقديم والجديد لأسباب منها ان

الرافعي لم يكن قديما خالصا وان طه حسين لم يكن جديدا خالصا . وقد قام أغلب الصراع بينهما على شيء في « نفس » كل منهما على الآخر ولم يقم في مخالفة شيء ينادي به هذا ويرفضه ذاك . وقد اوجز العريان وهو تلميذ بارع الذكاء وصادق الوفاء للرافعي ، اوجز هذا الباحث أسباب الصراع بين طه حسين والرافعي ورجع به الى بداية إنشاء الجامعة المصرية والى السنوات التي كتب فيها الرافعي كتابه عن « تاريخ الآداب العربية » فقد كان يحلم ان يصل به ذلك الكتاب الى الجامعة مدرسا لتاريخ آداب اللغة العربية وقد تجاهلته الجامعة ولم تضمه الى هيئة التدريس بها لا لعيب في معلوماته وإنما لأنه رجل أصم ، وقد أحفظه ذلك الموقف من الجامعة ، وجعله يقف منها ومن المنتسبين اليها موقف العداء ، وزاد من تعميق هذا الموقف ان طه حسين تلميذ الجامعة قد ابدى رايا غير منصف . في وجهة نظر الرافعي في كتابه « حديث القمر » ، وتكرر الرأي ذاته عن كتاب « رسائل الأحزان » فقد استقبله طه حسين استقبالاً فاترا بل استقبالاً رافضاً بالرغم من ان المؤلف قد سعى به اليه وكتب الى طه حسين يسأله ان يقول في كتابه شيئا وان يحسن كما احسن الله اليه ، والا ينى نصيبه من الدنيا ولا يبغي .

ولكن طه حسين ـ من وجهة نظر الرافعي ـ لم يحسن ونسي نصيبه من الدنيا والآخرة معا وكان رأيه في الكتاب مسرفا في الجفاء، تقول بعض سطور من ذلك الرأي « فأنا اكتب ما اكتب وأنا اعلم ان الأستاد الرافعي سيغضب وسيرد ، وسيكون سخطه شديدا ، وكل هذا ليس شيئا ، فقد غضب ناس قبل الأستاد الرافعي ، وسخطوا وردوا وأسرفوا في الرد ، فلم يصرفني ذلك عن رأي ولم يحولني ذلك عن مذهب ، وإنما الشيء العسير حقا هو أن أنقد كتاب الأستاذ الرافعي ، فكيف تستطيع ان تنقد كتابا لا تفهمه ؟ وما رأيك في أنى لا افهم كتاب الأستاذ الرافعي ؟ ولقد اجتهدت في أن افهم ، فقرأت وقرأت واستأنفت القراءة ، ولكني لم افهم شيئا . . . . . ورأيي في الكتاب اني لا افهمه فلا استطيع ان اقول انه رديء او جيد ، بل استطيع ان أقول انى لا افهمه ، واذا فلا يمكن ان يكون جيدا ، ذلك أني وان لم اتخذ نفسي مقياسا للناس فلست من الأميين ولا من الذين يشق عليهم أن يفهموا الآثار الادبية القيمة » .

(المجموعة الكاملة : المجلد الثاني ، حديث الأربعاء جـ ٣ ـ ص ٧٠١) .

ولا أشك في ان طه حسين كان صادقا مع نفسه في انه لم يفهم من الكتاب الأول كما لم يفهم من هذا الكتاب شيئا ، فالتكوين الأدبي لطه حسين عقلاني لا يمت الى الشاعرية بصلة عميقة ولا يؤمن بخلاص جديد للأدب من خلال (تشعير اللغة) وإكسابها حضوراً ابعد من كونها اداة توصيل مباشر ، وطه حسين كزميله العقاد كلاهما كتب شعرا ذهنيا لا تتألق معانيه وتتوهج ولا تشع لغته أو تخرج عن دلالاتها المألوفة . . . ويمكن لنا مع الاحترام البالغ لفضيلة التواضع ان نقول ان طـه حسين القريب من الشعر الجاهلي والقريب من الشعر في بقية العصور قد اصبح بعيدا عن الشعر الحديث ، وعن امتلاك الحساسية الفنية والنقدية لكشف عناصر الإبداع في النصوص الإبداعية الجديدة .

ولم يقف أمر الاختلاف بين الرافعي وطه حسين عند حدود الكتابين المفعمين بالشاعرية ، فقد احتدم الصراع بعد ذلك وطغى حول ما سمي يومئذ بقضية (الجديد والقديم) وقد ظهر في اعقاب نشر الرافعي رسالة عتاب بعث بها الى صديق له في الشام ، وظن انه من وراء نشرها يساعد على خلق نمط جديد في الكتابة العربية ، لكن طه حسين كعادته كان قاسيا بإعلانه ان العصر لا يتحمل مثل هذه الإنشائية . وكتب يقول « اما انا فاعتذر للكاتب الأديب إذا اعلنت مضطراً ان هذا الأسلوب الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع ان يروقنا في هذا العصر الحديث الذي تغير فيه الذوق الأدبي لا سيما في مصر تغيرا شديدا) ولا ادري وقد قرأت رسالة عتب الرافعي مرارا لماذا أميل الى رأي طه حسين والى موقفه منها . فهي لغة مضمونا تثير الضجر وتوحي بأنها قد كتبت في عصر قديم ، وليس كذلك ما كتبه الرافعي في اوراق الورد وبقية كتبه ذات المنحى الشعري .

نزل تعليق طه حسين على رسالة العتب نزول الصاعقة على رأس صاحبها ، وسارع الرافعي بالرد واتهام طه حسين في ذوقه وفهمه، وتتابعت الهجمات وابتعدت عن الموضوعية ،لكنها ظلت تدور في نطاق الأدب واللغة وفي محور ما اصطلح على تسميته بالصراع بين القديم والجديد ، وكانت حجة طه حسين الأقوى، فقد اتخذ جانب الدفاع عن اللغة العربية وضرورة الملاءمة بين القديم والحديث ومراعاة الذوق الأدبي لكل عصر من العصور ولأنها كغيرها من اللغات الحية مستحيلة اذا تكفلها أحياء يخضعون لاستحالة التطور . . وكل ما نريده لهذه اللغة هو ان تسلك سبيلها في الحياة

والاستحالة ، دون ان يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم كأسلوب الأستاذ الرافعي ، ودون ان يفسد عليها هذه الحياة أسلوب حديث جدا كأسلوب الأديب طه عبد الحميد الوكيل)المصدر السابق ص ٥٩٢ .

والحق ان طه حسين بفضل معارفه الحديثة وربما بفضل ما عرفه من خصومات كان اخف حدة وأقل انفعالا من الرافعي ، وكان كذلك يعرف بذكاء كيف يضرب الرافعي وكيف يتهمه في أعز ما يمتلك وهي مخلوقاته الشعرية النثرية المبدعة التي حاول الأخير بها ان يقول بها ما لم يقله في شعره وان يبحث في اللغة عن نهر الكلمات العميق الخفي الصاعد نحو شاعرية غير مسبوقة . وإمعانا من طه حسين في النكاية بالرافعي فقد نشر حصاد الحوار معه في الجزء الثاني من « حديث الاربعاء » وهو الجزء الخاص بالشعر الأموي والعباسي لكي يثبت بطريقة غير مباشرة انه يناقش اديبا من تلك العصور تأخر به زمنه عن اقرانه ، ويبدو ان طه حسين قد رجع في أواخر ايامه عن هذا الشطط والحق هذ الجانب من الحوار بالجزء الثاني من حديث الاربعاء وهو الجزء الذي ناقش فيه ادباء وشعراء عصره .

وما اظن إلا ان الرافعي أحنى رأسه للعاصفة الذكية التي أطلعها طه حسين وأنه اوقف على مضض حملاته الانفعالية ضد طه حسين متحينا الوقت المناسب ، والحرب في الأدب كالحرب في ميادين القتال سجال ويوم لك ويوم عليك ، وما كادت العاصفة تثور من حول كتاب « في الشعر الجاهلي » إلا والرافعي في مقدمة المحرضين وفي طليعة المدافعين عن القرآن والشعر الجاهلي واللغة ، واستطاع ان ينتقم من طه حسين ويتحول بالخصومة عن مسارها الأدبي الى مسارات اخرى اكسبته بعض التأييد المؤقت لكنها جنت عليه كأديب ووضعته خطأ او صوابا في قائمة السلفية ليس لأنه يدافع عن القرآن ويقف تحت رايته ،فالقرآن هو رمز بقاء الأمة العربية وصوت وجودها الخالد ، وإنما لأن الرافعي استخدم في المعركة وفي اساليب التهييج لغة يمقتها العصر ويرفضها الذوق في كل العصور ، وفضلا عن تعابير التكفير والتفسيق والضلال والسفه ، فهو يتلاعب ساخرا بالألفاظ والمعاني ويحاول الانتقام من اسلوب طه حسين وافكاره بمثل هذه الأقوال « ولهذا الكاتب آراء فاسدة ظاهرة البطلان، منها رأيه في التاريخ ولكنه يسوقها في عبارات بليغة اذا كنت بصيرا ببضاعة البيان ودققت فيها رأيت فساد المعاني وحركة اضطرابها في ذهن

هذا الرجل من الطف اسباب بلاغته ، كأنه يريد ان يأتيك بالبلاغة في هيئة راقصة خليعة مبتذله تتطوس لك في الوانها وخيلائها وتفحش عليك في ذلها وغزلها فلا تشك في سقوطها وسفالها ، ولكنك لا تنكر ايضا ان هذا كله أجمل الجمال فيها ، ثم إنه رجل ذو فكر واسع ينتظم النقائض من أطرافها ، ويأخذها على ما أرادها من معاني نفسه لا من معانيها ، ويعطيها قراءة على الوجه الذي يريده من معانيه كذلك لا من معانيها ، وما البلاغة إلا مثل هذا السحر ان لم يكن السحر هو اياها . . ولكن ما بال استاذ الجامعة في عبارته الركيكة وذهنه الفج وخياله المطموس وقلبه المطبوع عليه وفلسفته الزائفة وتقليده الأعور ؟ . . » !!'

كيف تكون العبارات بليغة ومضطربة في آن ، وكيف يجتمع لها من أسباب اللطف ثم من أسباب الخلاعه والابتذال ما يجعلها في مثل هذه الدرجة من التناقض ؟ لقد أخطأ طه حسين ما في ذلك شك ، لكنه لم يخطئ في بناء عباراته ولا في جمال بلاغته ، وكل الذين تصدوا للرد على طه حسين وهم كثيرون لم يجدوا في اسلوبه الكتابي ما يعيب وربما كان العكس هوالصحيح، فقد وجدوا بيانا عربيا مشرقا وحرصا مبالغا فيه على استخدام تراكيب الجملة العربية ، وفقا للقواعد المعيارية الموروثة ، وليس في ذلك ما يبعث على الغرابة .فطه حسين ما هو إلا ابن الازهر جامعة دراسة الاعجاز القرآني في ذروة امجادها ، وقد ادى تحامل الرافعي بل قسوته وإثارته لهذا الجانب الى استرجاع اصداء المعركة القريبة بين الكاتبين الكبيرين ، ولم يكن قليلا ما اثاره طه حسين في نفس الرافعي من معاني الخصومة حين تمادى بلا مبرر في الإزراء بأسلوبه والتفكه بطريقته في الكتابة ، ويستطيع أي قارئ عادي يلم بتفاصيل المعركة بين الكاتبين ان يتبين دوافعها الشخصية ، وهذا لا يعني ان الرافعي لم يكن ليتصدى لبعض الآراء المخالفة الواردة في كتاب طه حسين ، ولا يعني كذلك الانتقاص من شأنه كأديب عربي إسلامي وضع معظم قدراته الأدبية والفنية في خدمة الدين واللغة العربية .

وهكذا فإن معركة الرافعي مع طه حسين هي أعنف المعارك وأشدها ضراوة وعنفا لم تخرج عن محور النزعة الأدبية ، ولم تخرج كثيرا عن مجال تصفية حسابات قديمة بين كاتبين لم تختلف رؤ يتهما ولا هدفهما وانما اختلفت اساليب الرؤ ية ووسائل الوصول الى الهدف . وقد اثبتت الأيام ان طه حسين لم يخرج من جلده العربي ولا من روحه الإسلامي ، كما

ان الرافعي لم يكن سلفيا بنفس القدر الذي صورته كتابات اصدقائه وخصومه ، وهو لم يقف ـ كما ذهب الى ذلك الدكتور زكي نجيب محمود ـ في صف الطائفة التي اختارت مقاومة روح العصر وإنما كان في قلب الطائفة التي حاولت ان تقيم لغة اللقاء وان تضع اللمسات الأولى للتوفيق بين الأصالة والتجديد ، وان كانت لغته الشعرية المنسابة ، وحدته في المواجهة قد ابعدته الى حين عن احتلال مكانته بين رموز النهضة الادبية وروادها . .

وهذه الملاحظات تسمح لنا بأن نتوصل الى فهم جديد لأبعاد الخلاف الأدبي او المعارك الأدبية التي ثارت في عشرينات هذا القرن بين الرافعي وخصومه ، فهي لم تقم بين طرفين متعارضين ، ولم تخرج عن نطاق الأدب وأحيانا عن نطاق اللغة ، فهي ليست بين جديد وقديم كما روج خصوم الرافعي ولا هي بين مؤمنين وملحدين او بين أنصار اللغة العربية واعدائها كما حاول الرافعي ان يقول لنا ، وقد لعبت النزعة الأنانية الفردية وهي متأصلة في نفوس الأدباء العرب وفي قلوبهم ـ لعبت دورا كبيرا في إذكاء نار تلك المعارك ، وقد بدأت معركة الرافعي مع طه حسين صغيرة ثم اتسعت ووجدت من يغذيها ويحاول الخروج بها عن نطاقها الأدبي الخالص .

كان خلاف الرافعي مع طه حسين قد بدأ هادئا ثم اصبح حادا وعنيفا لكنه لم يخرج عن نطاقه الأدبي ، وكان خلاف الرافعي مع العقاد منذ البداية عنيفا وحاداً ولكنه لم يخرج عن نطاقه الأدبي ايضا ، وحين ادرك الصائدون في المياه العكرة ان الخلاف لن يحقق فاعليته المرجوة بالنسبة لهم اوهموا الرافعي رحمه الله انه مبعوث العناية الإلّهية للوقوف في وجه الأخطار التي تحيط بالدين واللغة والتاريخ ، والحق يقال ان الرافعي كان مهيّأ لمثل هذا الدور فقد بنى ثقافته على أساس روحي متين واستطاع بأعماله الأدبية التي تضمنت قيما روحية وأخلاقية ان يحارب كل الظواهر السلبية والمريضة في الواقع ، دون الوقوع في منزلق الشتائم وإثارة الخصومات والأحقاد .

وقد أجمع عدد غير قليل من الباحثين على اهمية المعارك الادبية التي دارت بين الأدباء الكبار في العشرينات والثلاثينات ، ولكننا نرى ان اثر هذه المعارك قد كان ضئيلا لا سيما اذا ما قيس بالأثر النفسي الذي تركته هذه المعارك في نفوس المتعاركين، وما أشاعته من

روح التنافر والخصام ، فضلا عن الأثر السلبي الذي تركته تلك المعارك في نفوس الأجيال اللاحقة من القراء الجادين الذين كانوا وما يزالون يبحثون في رفات تلك الخصومات عن وجهات نظر حقيقية ، او نماذج متطورة لخصائص البحث والفكر النقدي فلا يجدون سوى شكل حديث للنقائص العربية القديمة ، وسوى محاولة مستميتة للكيد بالخصوم وانكار وطمس كل ما قد يكون لهم من فضائل .

وفي الأخير ، لقد حملت معارك الرافعي الأدبية خطأ البدايات ، خطأ زمن التحول ، وكان الرافعي مسرفا في خصومته حادا عنيفا في نقده للخصوم ، ولم يكن امام خصومه إلا ان يتهموه بالقديم وان يسلبوا منه اعز ما حاول اثباته في حياته وهي محاولاته التجديدية في الشعر والنثر معا ، وقد اشرت في سطور سابقة من هذه الدراسة ان فهم الرافعي للشعر الحديث يفوق فهم طه حسين له ، وان ممارسته للشعر تفوق ممارسة العقاد الذي ظل ستين عاما ينظم الكلام ويوزنه ويقفيه دون ان يكتب قصيدة واحدة تنتمي الى الشعر ، وهذا كله يؤكد ـ في النهاية ـ ان الرافعي أديب عظيم من هذا العصر ، وان كتاباته النثرية ذات الطابع الشعري قد ساعدت على التغيير والتمهيد للثورة الشعرية الراهنة .

أبو القاسم الشابي
وبداية الرومانتيكية في القصيدة العربية

استهلال بكائي :

لن أبكي الشابي في هذا الاستهلال ، فالشابي لا ينتظر بكاء من أجد، فضلا عن أن أي بكاء عليه سوف يكون متأخرا حين يأتي بعد نصف قرن من الزمن . . . ثم ان الشابي لم يمت حتى نبكي عليه ونذرف الدموع خلف جنازته المهيبة . . . فلماذا البكاء اذن في هذا الاستهلال ؟ . . . انني ابكي واقعنا العربي الذي يسوء ويقسو . ابكي الوطن الكبير الذي يصاب كل يوم في مقتل ، ابكي الوجه الذي تتقشر معالم عروبته وتكاد تضيع في زحمة الهذيان والخيانة وفي سكرة الانفعالات العنيفةالمتوحشة، أبكيالصورة البعيدة من الأمل العربي البعيد . .

أبكي الكبرياء العربية المهانة وعلم الأمة الغارق في أوحال القدس . وأنتظر من يشاطرني هذا البكاء ومن يحمل معي حائطالأحزان الى كل ملتقى ومنتدى . ان ايقاع الرعب يقترب من منطقة القلب ويستولي على ما تبقى من بذور الثورة الجديدة ، وإرادة الاستقطاب نحو الأسفل ترتفع ولم يبق امام حامل القلم العربي من مشروعية الدفاع سواء البكاء ، فلنبك ولنجعل البكاء فاتحة كل حديث ومستهل كل لقاء . لعل الدموع العربية تذيب جليد النسيان واللامبالاة ، ولعلها تغرق طوفان التجزئة والتنافر .

لقد أعادني الحديث عن الشابي الى الخمسينات بما حفلت به من أحلام الشباب الأول ، ومن أحاديث وأناشيد الوحدة العربية ، وذكرتني القراءة الجديدة لقصائده ـ

وكانت القراءة الأولى قد تمت في منتصف الخمسينات ـ ذكرتني هذه القراءة الجديدة للقصائد بأطياف من احلام ثورة عربية وحدوية وصل مدها المعنوي الى اليمن السعيد الأخضر الذي لم يكن سعيدا ولا اخضر ، وكان من آثار تلك الأحلام العظيمة ان استطاع الشابي ان يصل الى صنعاء وان يقطع بصوت روحه المعذبة آلاف الأميال من الأرض العربية ، وان يجد في اليمن اهله الغائبين ، وان تتعانق لغته الشعرية المتألقة مع أصوات الرعاة ومع اغاني الحقول .

كانت اليمن يومئذ تعاني مرارة الجهل وتشهد الوان الحرمان والهوان، وكان النابهون من طلاب مدرسة دار العلوم التقليدية يساقون الى السجن بتهمة قراءة ديوان الشابي أو على الأصح بتهمة قراءة قصيدة له عنوانها (صلاة في هيكل الحب) ، العنوان وحده هو التهمة ، كيف يجوز ان تكون الصلاة لغير الله ، وفي هيكل لا في مسجد ، يا له من كفر ، ويا له من تجديف !! كان ذلك هو وضع اليمن حقا، لكن العدوى بالحلم العربي والإحساس العام بما سوف تصنعه الوحدة العربية قد جعل ليل الطغيان قصيرا . . والآن ما ابعد الأحلام ، وما اقسى اليأس . وما أقرب البكاء ! . .

من مرحلة تحضير الأرواح الى الرومانتيكية :

لم تكن الرومانتيكية ـ على ثوريتها وعذوبتها ـ تحظى باهتمام النقاد الى وقت قريب . وكانت إشارة ما الى عمل أدبي بأنه رومانتيكي النزعة كافية لتجرده من شرف الانتماء الى الحياة ، والشاعر الرومانتيكي ـ وفقا لما كان شائعا ـ لا يرى سوى ذاته ، وشعره لا يصور سوى الأحاسيس الفردية الخالصة ، والعواطف الخاصة التي لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع ومشكلاته المختلفة . وبعد ان اتضح المفهوم الثوري للرومانتيكية ، وأوضح « ارنست فيشر » ضرورة الفن في كتاب له بهذا الاسم ، وأعلن ايضا أن الرومانسية كانت حركة احتجاج متحمس ومناقض لدنيا (الرأسمالية البرجوازية) صارت الرومانسية ثورة في الشعر ، وأصبح الشعر الرومانتيكي في بلادنا العربية دعوة صارخة للتمرد وتعبيرا عن القلق والرغبة في التغيير ، ولم يعد الشاعر الرومانتيكي شاعرا هروبيا . وربما كان هروب عدد من الشعراء الى المباشرة وعجزهم عن امتلاك خصائص التعبير الفني تحت شعار الواقعية هو الهروب الحقيقي فضلا عما يكمن في ذلك الهروب من تشويه متعمد لوجه الفن والواقعية معاً . .

وإنطلاقاً من هذا الموقف فقد اكتشف النقاد العرب ولو في زمن متأخر نسبيا ان الرومانتيكية التي كانت في اوروبا في مرحلة من المراحل هروبا عميقا الى الداخل في مواجهة انهيار المجتمع القديم قد جاءت في الوطن العربي تعبيرا عن اشواق دفينة الى الجديد ، وصرخة احتجاج حاد ونائح يصل الى حد البكاء . . فلم يكن هناك قبل ظهور طلائع الرومانتيكية العربية اي لون من الحياة او أي شكل من اشكال المجتمع يحن اليه الشاعر ويشعر بقلق لافتقاده ،وكان في الغالب يحن الى عالم جديد مفقود ، ولم يكن يرفض التطور التاريخي بل كان يحترق ويتعذب لأنه لا يستطيع ان يجد ملامح هذا التطور التاريخي المزعوم . صحيح ان بعض ملامح المجتمع القديم العاجز كانت في بعض الأقطار العربية قد بدأت في الانهيار ، إلا أن احدا لم يحزن لوقوع تلك الانهيارات ولم يكن يستمع الى اصواتها سوى قلة قليلة من الشعراء كانوا يرهفون السمع بمشاعرهم وبأعصابهم ،وهؤلاء هم رواد الحركة الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث . كان شوقي شاعرا كبيرا ، لكنه لم يكن يرهف السمع لما يحدث او يدرك ما حوله إدراكا شعريا ، كان مشغولا بسماع اصوات عصور أخرى وإن كانت موهبته وحدها قد اثبتت انه احد الكبار في قائمة شعراء العربية .

وقبل شوقي وفي أثناء ظهوره كانت قد ظهرت جماعة او جماعات من الشعراء التقليديين الذين لا يعترفون بأن الشعر تعبير عن روح العصر واستجابة طبيعية لتجربة الحياة المتطورة ،لذلك فلم تكن مهمتهم في الشعر تختلف كثيرا عن مهمة جماعة أو جماعات تحضير الأرواح ، فهم يقومون بتحضير أرواح الشعراء من مختلف العصور ويجبرون هذه الأرواح على كتابة شعر عن العصر الحديث بلغة هذه الأرواح نفسها ، وبتصورها البلاغي والفني ، وغالبا ما كانت هذه الجماعات الشعرية تفشل في استدعاء او بالأصح في استحضار أرواح الشعراء المجيدين وتكتفي باستحضار جثث بعض شعراء عصر الانحطاط فتقوم تلك الجثث بنظم قصائد لا علاقة لها بالمجتمع العربي الجديد ولا تعبر ادنى تعبير عن اشكاله ومضامينه الجديدة .

ويومئذ كان لا بد ان يتغير طابع الشعر وان يتم ميلاد الحركة الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث. وقد يكون الميلاد الأول لهذه الحركة الشعرية حدث في هذا القطر العربي او ذلك لكنها أوجدت لها رواداً او دعاة وممثلين في كثير من الأقطار. وعلى مدى فترة وجيزة

كانت اصوات الرواد مسموعة على مستوى الوطن العربي تقريبا. وكان ابو القاسم الشابي احد رواد هذه الحركة وربما كان أعلاهم صوتا، وإن كانت ظروف تونس السياسية في العشرينات والثلاثينات قد جعلت صوته يصل متأخرا بعض الوقت الى قراء الشعر والمهتمين به في معظم الأقطار العربية. وقد أجمع كل النقاد الذي تناولوا شعر الشابي بالدرس والتحليل ان رومانتيكيته الشاكية وأن تعابيره الطافحة بالأسى والغربة وبالكآبة والوجوم ليست سوى الانعكاس الطبيعي عن حالة القلق والتمرد وليست سوى الإعلان الشعري الرافض لنزعة الجمود، والباحث في واقع الإغتراب العام عن ذات الإنسان الجديد، ثم عن ذات المجتمع الجديد.

لقد تعرض الإنسان العربي طوال عصور الانحطاط المتعاقبة لألوان شتى من السحق والتدمير فأصبح مسلوب الإرادة، مسحوق الذات، يتحدث عن الآخر، ويعمل للآخر، انطلاقا من تفسخ الذات وخوف القمع لا من نبل التضحية وجمال الإيثار وانطلاقاً من تجسيد الفراغ الموحش لا من تجسيد الشعور بالجماعة، انه الهروب الحقيقي وليس الحضور في الحياة. ولهذا فان رفع الشاعر صوت الذات المقموعة والحديث عن النفس والهموم، وعن موقف هذه الذات او النفس ازاء الآخرين وإزاء الكون لا يشكل حالة مرضية ولا يبتعد بالشاعر ولا يفصله عن واقع الحياة ومشكلات المجتمع.

وتغدو الرومانتيكية خطرا على الشاعر والشعر حين تصبح القصيدة مجالا للتألق في التعبير وفي اختيار الألفاظ المنتقاة، والإسراف في الانفعالات، وحين تكون نكوصا عن مرحلة متقدمة في الفنون والآداب وعودة الى اجترار العبث ومقاومة الخلاص بالفعل وبالاستغراق الجاد في شئون الحياة. وقد عرف الشعر العربي هذا اللون من الرومانتيكية بعد مرحلة الرواد في الآونة الأخيرة عندما تعالى صوت الإحباط وجدل الظواهر السطحية، وأصبح الشاعر غير الملتزم كلاعب السرك معلقا في الهواء لا هو في الأرض ولا في الفضاء ـ كان الشاعر الرومانتيكي في مرحلة الريادة يجسد ذاته فنياً بعد أن ضاعت موضوعيا، يجسد تلك الذات بالكلمات وبالصور والحدس بعد أن عجز عن تجسيدها بالفعل وبالحس، اما الشاعر الرومانتيكي بعد تلك المرحلة والشاعر الرومانتيكي الآن فإنه يسعى بوعي أو بدون وعي الى الضياع والانسلاخ عن جذور الشعر والواقع معاً.. فهذه إذن الرومانتيكية، وهذا هو دور شعرائها الرواد. وكما ان

الشاعر ابن مرحلة ، فهو ابن لغة المرحلة وأبن هموم المرحلة ايضا ، وقد نجح رواد القصيدة الرومانتيكية في الشعر العربي ومنهم ابو القاسم الشابي في ان يكونوا أبناء صادقين للمرحلة ، وان يخرجوا بالشعر من مرحلة تحضير الأرواح الى صميم الحياة الجديدة ، وان يعيدوا من جديد بناء اجنحة للخيال قادرة على ان تطير بالشاعر الى أوسع الآفاق .

مدخل الى عالم الشابي الشعري :

جاء الشابي الى عالم الشعر في بداية إنكسار نشوة الخطابية في الشعرالعربي، بعد ان وصلت على يد احمد شوقي ذروتها التعبيرية واستنفدت كل الخواص الفنية التي أمدتها بها القراءة الذكية المختلطة بأصداء معطيات عالية النضج لعصور ابي تمام والبحتري والمتنبي وابن زيدون وبقية الأسلاف العظام من رموز الشعر العربي ورواده . وكان شوقي قد استوى على عرش القصيدة الإحيائية واثبت من خلال قدرته الخلاقة على تحرير نماذجه التكرارية من ملامح المحاكاة الحرفية واعطى بموهبته الكبيرة لتلك النماذج طابعا خاصا استعصى على كثير من شعراءعصره الذين حالوا مجاراته والاستقاء من نفس منابعه لكنهم فشلوا وكانوا أصداء لشعراءسابقين. ومن هؤلاء الفاشلين تكونت قائمة كبيرة لأسماء سقطت من حساب الشعر وإن كان بعضها قد وجد له مجالا للذكر في حساب النظم . .

وكان الشابي الاسم الأول أ والثاني - لا يهم الترتيب - في قائمة الشعراء الذين نجحوا في الهروب من قبضة التقليد ومن مواصلة السير على طريق التكرار والمحاكاة طريق البحث عن الشعر خارج الذات . ويحدثنا شعره، وهو ما يزال - حتى الآن - اقدر على الحديث عن الشاعر من كل الدراسات الممتازة التي كتبت عنه ، يحدثنا هذا الشعر ، عن بداياته المبهمة ، عن محاولاته التي تسعى الى تبرير وجوده والبحث عن صورته ، صورته هو لا صورة إنسان آخر ، وقسماته الخاصة لا قسمات اي مخلوق آخر ، وما يترتب على ذلك من ضرورة العثور على صوته الشعري المتميز . لهذا لم يكن الشابي - وهو يبدأ خطواته الأولى على طريق الشعر - يحاكي أحداً من شعراء عصره أو من شعراء العصور القديمة . وقصائده - حتى تلك التي تفتقد التوهج الشعري - لها نفس الكينونة والخصوصية المتمردة على المحاكاة والمعارضات . . لقد اكتشف لغته واسلوبه واختار لقصيدته نفس الملامح التي لا تقدم عصراً آخر غير عصر الشابي نفسه .

لقد انتهت مرحلة الخطابة في الشعر اوكادت، وبدأت مرحلة الهمس التي تنبه اليها الناقد الكبير محمد مندور والتي أرجع فضل ظهورهـا الى الشعر المهجـري بعد اختـلال إيقاع الطبول العربية التي غابت في رياح المسافـات · وهذا التعليـل او التفسير الأخـير يمتلك كثيرا من مقومات الصحة والصدق . وإذا كان شعرنا العربي المعاصر قد افاد من تيارات الشعر الأوروبي ـ وهو قد أفاد حقا وليس ذلك ما يعيبه ـ فإن أهم ما أفاده كسر حدة النبرة العالية التي تتلاءم مع عصور الحصر والفراغ . .

وقد بدت القصيدة الرومانتيكية في أول عهدها وكأنها نبت مخالف لطبيعة القصيدة العـربية مـع انها لم تغير شيئـا في بنية هـذه القصيدة أو نـظامهـا الخليلي. القصيدة هي القصيدة ، نفس البحور ، نفس التفاعيل والمسافات ، نفس الأدوات التعبيرية ، لكن الحس الموسيقي ، الإيقاع العام اختلف ، دلالات الألفاظ ، الإيحاء والظلال الجديدة التي صارت لهذه الألفاظ ، كل ذلك يجعل القصيدة مغايرة غير متجانسة . . وبما ان اللغة هي عمود الشعر والعنصر الأساسي في هندسة القصيدة وهي لا تتغير ولا تعلن ثـورتها التعبيرية إلا في مناخ من الصراع المحسوب بينها وبين الشاعر وبين المنطق العقلي للأحياء ومنطق الانفعالات اللاشعورية فان أهم خطوة اتخذها الشعراء الرومانتيكيون العرب هي الارتفـاع بالمفـردة العربيـة من قامـوس المنطق اللغـوي الى قامـوس المنطق الشعـري ، والخـروج بالجملة الشعـرية من الـزمن العادي الى الـزمن الفني ، والخـروج بمـوضـوع القصيـدة من مكان المنـاسبات والاستجـابـة لـلأحـداث المبـاشـرة الى مكـان المفاجأة والمغامرة . . وكان الشابي احد اقطاب هذا التحول في لغـة القصيدة وزمـانها ومكانها ، وهنا قد تأتي الإشارة الى موضوع تأثر الشابي بالشعر المهجري وتفاعله بما وصل اليه ذلك الشعر من اكتشاف استجابة مغايرة للإلهام واكتشـاف ازمنة وامكنـة تقترب بقتـرب من الحاضر ولا تلهث كثيرا نحو الماضي . . وقد افاد الشابي من الشعـر المهجري ، مـا في ذلك شك ، وربما افاد من جبران ومن نثرياته اكثر مما افاده من الآخرين . وقـد بقيت له بالرغم من كل ذلك لغته ومكوناته الشعرية الخالصة والمتميزة .

ولعل تأثير جبران يبـدو جليا في كتـابات الشـابي النثريـة وفي كتابـه المثير والـوحيد (الخيال الشعري عند العرب) فالتأثير الجبراني واضح المعالم في هذا الكتاب وكثـير من افكار جبران عن الخيال والخيال الشعري ، ثم طريقته في الكتابة ذاتها تؤكد فرضية هذا

التأثير وان كان ارتباط الشابي بالتراث الأدبي العربي واستيعابه الواعي لأهم أصولـه قد جعله اكثر من جبران قدرة على تقدير هذا التراث وإعادة تشكيله . ولو انه ـ اي الشابي ـ قد عاش اطول من حياته القصيرة لكان قد ترك لأجيال العصور الحديثة أجمل شعر من منظور الشعراء الـرومانتيكيـين العرب ولكـان أثره عـلى الشعر العـربي الحديث شـاملا وعظيما . .

هـل يمكن اعتبار (الخيـال عند العـرب) البيان الأدبي المعلن لأبي القـاسم الشابي الشاعر ؟ نحن لا نتردد عن القول انه لكذلك ، وأنه لا غنى عنه للباحث في شعر الشابي ان لم يكن لكل باحث في شعر الحركة الرومـانتيكية بـأكملها ، فـالكتاب يقـدم مفهوم الشابي للشعر وللخيال الرومانسي من خلال البحث في ماضي الشعر العربي ، واساطير الأدب العربي وفي ضوء النماذج التي توقف عندها معجبا ومفندا ، وإن كان قد غاب عنه وهو الشاب المتحمس لأدب العصر وشعر العصر خطأ محاكمة الخيـال الشعري العـربي الذي توقف نموه ، بل وبدأ انحداره منذ الف عام بمعايير الخيال الشعري المعاصر ، اقول ان كان قد غاب عنــه ذلـك الفارق الجوهري ، فان التمرد لم يصل به الى الدعوة الى الابتعاد عن روح التراث او التنكر لقواعد القيم الجمالية العربية الأصيلة . .

ولم يكن الشابي الوحيد بين الرومانتيكيين أو المجددين في مجال الشعر العربي الحديث الذي عاد الى الماضي ليقرأ آثاره الأدبية في ضوء معارفه الحديثـة وما اكتسبـه من ثقافـة شعرية معاصرة ، فالعقاد على سبيل المثـال يقول (ولقـد ضاع الشعـر العربي بـين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ ، وقوم صرفوه في تزويق المعاني ، فما كان شعرا بالمعنى الحقيقي إلا في ايام الجاهليين والمخضرمين ، على ضيق المعاني عندهم ، وسيعود كذلك في هذه الأيام على يد افاضل شعراء العصر[1] . .

أين شعراء العربية الكبار او الذين يعتبرهم كل الدارسين والنقاد كبارا ؟ اين هؤلاء من هذا الرأي المتمرد ؟؟ اين ابن الرومي رفيق العقاد وشاعره الذي لم تشرق ولن تشرق على مثله الشمس ؟؟ انها الثورة التمهيدية للجديد القـادم وتسويـة الطريق امـامه مهـما كـانت الحجج ضعيفـة والأدلة غـير مكتملة ، وهذا هـو نفس موقف الشـابي في كتاب (الخيال الشعري) الذي زعمتُ وربما سبقني الى هذا الزعم كثير من النقاد والدارسين

انه البيان الذي اعلن به الشابي حضوره الشعري المغاير لما كان شائعا من شعر ، انه يرفض الخيال الصناعي ، ويرفض الخيال المجازي ، ويقبل فقط ما دعاه الخيال الفني او الخيال الشعري ، ومواصفات هذا الخيال او قواعده التعبيرية هي نفسها مواصفات وقواعد الخيال الرومانسي . (ان الأدب العربي غني بالخيال الصناعي او الخيال المجازي وهو خيال المجاز والاستعارة والتشبيه وغيرها من براعات الألفاظ والتعابير التي اشبعتها البلاغة على اختلافها بحثا ودرسا . ولكن هذا النوع من الخيال المألوف ان دل على بعض نواح خاصة من روح الأمة فهو لا يدل على مقدار شعورها بتيار الحياة كعضو حي في هذا الوجود ولكن هناك نوعا آخر من الخيال اتخذه الإنسان لا للتزويق والتشويق ولكن ليتفهم من ورائه سرائر وخفايا الوجود واسميه « بالخيال الفني » لأنه فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير واسميه ايضا (الخيال الشعري) لأنه يضرب بجذوره الى ابعد غور في صميم الشعور. فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق الذي تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية في آن ، والذي نفهم منه نفسية الأمة وندرك ما الذي لآفاقها الروحية من عمق وسعة وضياء . . ذلك النوع من الخيال هو الذي حرم منه الأدب القديم(٢) .

ويلاحظ من الأمثلة التي أوردها الشابي في كتابه هذا انه قرأ قدرا لا بأس به من النماذج المترجمة عن الآداب الأوروبية وانه قد اتخذ من بعضها وسيلة للمقارنة الناقصة والمزعومة كما اتخذ منها حجة ودليلا على قصور الخيال في الأدب العربي،ولم يفطن الى انه قد استعان باليونان والألمان والفرنسيين والاسكندنياف ، والهنود ، والفرس وانه قد حشد نماذج من آداب كل هذه الأمم ليواجه به نماذج من ادب امة واحدة . . ولو كان موضوعيا لاكتفى بالمقارنة بين العرب واليونان ، او العرب والألمان ، او الفرنسيين ، لكن يبدو ان الموضوعية شرط مقترن بسنوات الثابت والمألوف وليس بمراحل التغيير والتحول . . .

يعلق الشابي بعد ان يقدم نموذجين من أدب الطبيعة اولها للامرتين الفرنسي وآخرهما لجيته الألماني ، يعلق مبينا الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية غير ملتفت الى الفارق الزمني والمكاني ، بقوله (تلك كلمة لامرتين وهذه كلمة جيتي ،ولست بمستحلفكم مرة اخرى اي النظرتين الى الطبيعة اعمق ؟ وهل عندنا في العربية مثل هذه الروح القوية الشاعرة ؟ ولكني أقول كلمتي . وهي ان

النظرة العربية الى الطبيعية بسيطة إزاء هذه مهما بلغت من العمق والشعور ، وان تلك الكلمات الأخيرة التي قالها جيتي هي الأغنية الخالدة التي ترددها النفوس الشاعرة في اعماقها كلمات شاهدت بهجة الكون وجلال الوجود . اما شعراء العربية فلم يعبروا عن مثل هذه الإحساسات الشعرية العميقة لأنهم لم ينظروا الى الطبيعة نظرة الحي الخاشع الى الحي الجليل وإنما كانوا ينظرون اليها نظرتهم الى رداء منمق وطراز جميل ، لا تزيد عن الإعجاب البسيط ، ومثل هذه النظرة الفارغة لا ينتظر منها ان تشرق بالخيال الشعري الجميل لأن الخيال الشعري منشؤه الإحساس الملتهب والشعور العميق ، وشعراء العربية لم يشعروا بتيار الحياة المتدفق في قلب الطبيعة إلا إحساسا ساذجاً خالياً من يقظة الحس ونشوة الخيال . . هو ذلك الاحساس الذي تشاهدون أثره في شعر البحتري وابن الرومي وأبي تمام وبعض شعراء آخرين . . .[٣]

وليست هذه الأقوال هي اخطر او اهم ما تضمنه البيان العنيف من هجوم على الآداب العربية عامة والشعر العربي بخاصة ، فقد امتلأت صفحات منه بهجوم قاس . تركز الجزء الأكبر منه على الرتابة والنمطية والتكرار والاجترار والخيال اللفظي . . انه الحلم الرومانتيكي الى خلق شعر فني جديد ، وهو حلم مشروع يبرر هذا التمرد الذي يصطنع الابتعاد المؤقت عن الموروث ويعرب عن الرغبة في المشاركة المتميزة لسد منافذ العجز دون التنكر لخصائص المحيط او الانقطاع عن الأسرار الكامنة في الموروث . .

ونخلص من هذه الملاحظات الى تأكيد المعنى التالي . وهو ان الشابي وزملاءه من رواد الحركة الرومانسية في الشعر العربي لو لم يصلوا الى مثل هذه الدرجة من الاقتناع بضرورة التغيير والتجاوز وإلى إقامة مثل هذا الحوار العميق والتمرد مع الذات ومع التراث لما استطاعوا ان يقتربوا بالشعر من معاناة العصر ، ولما تمكنوا من الانتقال السريع من مرحلة الإحياء الى مرحلة التحديث التي قادت بدورها الى مرحلة الثورة الشعرية بأعمق وأوسع معانيها . .

الشعر . . والشعب :

الشعر الحقيقي تمثيل لشخصية صاحبه وتصوير لعواطفه وانفعالاته، والجانب الأكبر والحي من شعر الحركة الرومانتيكية هو شعر حقيقي يمثل نفس الشاعر ويصور احلامه

وعواطفه . والرومانتيكية لا تعني بالضرورة ـ وكما سبقت الإشارة ـ تجاوز حدود الواقع والانصراف التام عن حياة البشر والانطلاق مع الخيال ، فقد استطاعت اعمال رومانتيكية كثيرة ان ترسم للواقع اليومي صورا لا تقل واقعية وربما كانت اوضح جمالا وشفافية ـ من تلك التي تبدعها المدرسة الواقعية . ليس صحيحا ان الاديب الرومانتيكي غير موضوعي ولا يستطيع ان يضبط خياله او يتحكم في ايقاعه السريع المندفع .

والدليل على ما ذهبت اليه قائم في شعر الشابي ، هذا الشاعر الرومانتيكي الذي شكل شعره أهم روافد الرومانتيكية العربية ، فقد اثبت هذا الشاعر صدق تعامله مع الواقع وصدق رؤ يته مع الحياة وأكدت قصائده المتشح معظمها بسواد الكآبة ان الرومانتيكية كما أتخذت في شعره طريق الرفض والاحتجاج فقد اتخذت طريق الثورة والتفاعل مع الحياة بواقعية صادقة وكانت قادرة على اتخاذ المواقف المناسبة في وجه المواضعات الاجتماعية والسياسية . .

ولم يكن الشابي وحده الشاعر الرومانتيكي الذي لم يتمكن الغوص الذاتي في عوالم النفس ان يقتلعه من جذور المعاناة العامة ومن علاقاته مع الآخرين ،فقد كان ذلك شأن أهم شعراء الحركة الرومانتيكية في الشعر العربي الذين استطاعوا بفضل الواقع المأساوي المقموع ان يحسموا الموقف الحائر في مفترق الطرق لصالح الفن والحياة معاً ، ولصالح العلاقة بين الذات والآخر . فالشاعر الرومانتيكي ، لا تعني الطبيعة بالنسبة له سوى خلفية إطار تتبلور من خلاله آلام الإنسان وعذاب المجتمع ، وهي لذلك ـ أي الطبيعة ـ تبدو حينا ضاحكة مشرقة وأحياناً عابسة قاتمة وهي في كلا الحالتين تعكس ظلال الواقع وتعقيداته السائدة . . . .

ولعل ابرز سمة موضوعية متميزة في شعر الشابي تكاد تتمحور حول موضوع الشعب ، وتكمن في ذلك الأسلوب من المخاطبة القائمة على محاسبة الشعب ونقد اخطائه . فقد كان المألوف في عصور الازدهار والانحطاط على حد سواء ان تتوجه القصائد الى الحكام والأمراء والسلاطين وإلى كل من في خزانته مال عام أو خاص . أما في العصر الحديث فقد تغير الأمر الى حد ما وحاول بعض الشعراء الرومانتيكيين وفي مقدمتهم الشابي ان يتوجهوا بقصائدهم الى مواقع أخرى .فلم يعد الشاعر يهتم بالمال ،

انه عظيم الغنى بإحساسه الجديد إزاء الحياة والكون، غني بشعوره النفسي المتمرد وبأنه قد وجد ذاته ولا يمكن له ان يقامر بها او يضعها تحت سيطرة الآخر مهما كان حظ هذا الآخر من الجاه والمال . ان الغنى المعنوي الذي هبط على الشاعر قد جعله ينصرف عن الحكام وعن اصحاب المال وجعله يفتش عن الشعر وعن موضوعاته في الطبيعة تارة وفي الحب الحزين وفي الأشياء الصغيرة التائهة في زمن الإحباطات والموانع القابعة تارات اخرى . . .

والشعب في تجربة الشابي الشعرية مسئول عما يلحق به من ضرر وعن كل ما ينال الوطن من اذى ، ويكتسب هذا الاتجاه دلالات فكرية اكبر بكثير من كونه اسلوبا في ارادة التخاطب او استحضار الغائب الموجود. « الشعب » انه تعبير عن الوعي الجديد ، عن الانفعالات الحارة إزاء خنوع الأمة واستسلامها لحكامها الطغاة او جلاديها مع الدخلاء والمستعمرين. ويوضح هذا الاتجاه تماما عندما نلاحظ أن الشاعر لم يتوجه بثورته الى حاكم محلي او الى مستعمر اجنبي ولم يتحدث سوى مرة واحدة الى الظالم المستبد ، صديق الفناء ، عدو الحياة ، الذي يسخر من انات الشعب الضعيف ، وفيما عدا ذلك فقد اقتصرت ثورته على الشعب ذاته ، الشعب الذي ارتضى بحاكمه الطاغية العابث وارتضى الاحتلال ، اليس الشعب هو الذي يصنع حكامه ؟ . . ولذلك فهم كثيرا ما يأتون على صورته هو ، ان خيرا فخير وان شرا فشر ، والشعب ايضا هو الذي يتقبل الهزيمة من اعدائه ويمكن بضعفه لقابلية الاستسلام بعد ان تجرد من الاحساس ومن شعور الكبرياء . والشعوب التي تئن تحت اثقال الظلم والهوان لا تستحق العطف،وعلى الكتاب والشعراء بدلا من ان يتوجهوا الى حكامها وقادتها ساخطين ناقمين ان يتوجهوا الى هذه الشعوب التي ارتضت الاضطهاد وقبلت ان تحيا بلا حقوق وان تعامل كالسوائم .

وفيما اتجهت القصائد النضالية عند شعراء كثيرين من رومانتيكيين وغير رومانتيكيين الى القصر ، أو الى الحاكم الفرد أو الى السلطة الحاكمة ، اتجهت قصائد الشابي الى الشعب تستثير دفين ارادته المفقودة وتعدد نماذج سلبياته وخطر التمادي في الصمت. وهذا لا يعني ـ كما قد يتبادر الى بعض الأذهان ـ ان الشابي انطلاقا من الرؤ يا الرومانتيكية يحبذ الإبتعاد عن المواجهة مع الحكام الطغاة والجلادين الأجانب ويفضل عليها مواجهة

الشعب الأعزل المغلوب على امره. وهذا التصور الخاطئ هو الذي أوصل هذا الشعب العربي في مختلف اقطاره الى درجة من الانتكاس والتخلي عن المسئولية فلم يكن الشعب في وجود الحاكم الطاغية او حتى وجود الحاكم العادل ـ ان وجد ! ـ الا قوة هلامية او قطيعا من البشر لا يسأله احد عما يفعل به ولاة امره . ان هذا الاتجاه الذي تنبه اليه الشابي كان البداية الصحيحة للإيقاظ ، وستظل قصائده الناقمة على استرخاء الشعب وتجاهله لدعوته ، وانصرافه الى حياة العبودية والذل ـ ستظل تلك القصائد نموذجا فريدا يشكل ظاهرة في تاريخ الشعر العربي الحديث . هي ظاهرة تمتلك قيمتها وأهميتها من حيث ان الشعب هو الذي يختار حكامه ويحاسبهم وهو الذي يختار النهج الذي يسير عليه الى تحقيق حياة افضل . . . والذين يغضون الطرف عن عيوب الشعب لا يقلون خطرا عن الذين يغضون الطرف عن عيوب الجلادين . وان يكن المنظور الذاتي قد حدَّ من الرؤيا العامة عند الشابي ولعب دورا في إضعافها، فالمنظور الفردي الوجداني يخلع رؤياه الخاصة على الأشياء العامة فيفقدها قدرا من الإحساس المشترك . .

وربما كانت قصيدة (الى الشعب) في ديوان الشابي اوضح الأمثلة الشعرية في تحديد مفهوم هذا الإتجاه وهي من القصائد النادرة في شعرنا الحديث. وكانت بمثابة البشارة بمناخ جديد يستنهض خامد الشعوب ويستفز ميت الأوطان . فقد جمعت بين حرارة التعبير وبراعة الصورة وهما اهم سمات الأسلوب الرومانتيكي المتفرد وبين قوة الفكر والتركيز العميق على تفاصيلها الصغيرة . تتألف القصيدة من سبعة مقاطع لكل مقطع قافية مستقلة ويبدأ المقطع الأول بتساؤلات خطيرة تحدد الإجابة الصحيحة ما إذا كان الشعب موجودا ام حيا أم ميتا ، وينتهي المقطع بشطر بيت شهير للمتنبي تكرر معناه عدما كثيراً وفيه يرى ان الموت في أحايين كثيرة يكون اشفى للنفس وأخف وطأة من حياة الذل والهوان .

أين يا شعب قلبك الخافق الحساس ؟؟ أيـن الطموح والأحلام ؟؟
أين يا شعب روحك الشاعر الفنان ؟؟ أين الخيال والإلهام ؟؟
أين يا شعب ؟ فنك الساحر الخلاق ؟؟ اين الرسوم والأنغام ؟؟
أين يم الحياة يدوي حواليك . . فأين المغامر المقدام ؟؟
أين عزم الحيا ؟ لا شيء إلا الموت ، والصمت ، والأسى ، والظلام
عمرٌ ميتٌ ، وقلبٌ خواءٌ . . ودمٌ لا تثيره الآلام

وحياة تنام في ظلمة الوادي   وتنمو من فوقها الأوهام
اي عيش هذا واي حياة ؟   رب عيش اخف منه الحمام[٤] . .

ماذا تبقى من الشعب العربي اذن ـ وليسمح لي القارئ ان ازعم ان الشابي لم يكن يخاطب الشعب العربي في تونس وإنما في كل الوطن المستلب ولعله لم يكتف بإطلاق هذه التساؤلات على طريق الشعب الساذج السادر في جهله وحرمانه ، الشعب الذي تخلى عن كل الطموح والأحلام وافتقد ما هو أهم من ذلك ، الإحساس ، الإحساس بما حوله من حركة وبما حوله من أصوات الحياة المتجددة المتغيرة ، هل هو الموت ؟؟ هل هو الخواء القاتل ؟ أم هي الأوهام التي كبلت اقدامه فلم يعد معها قادرا على الحركة والنهوض !! . . مرة اخرى ، انه الشعب العربي بأكمله وليس الشعب في تونس !! . .

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة وهو لا يخلو من التساؤل ، لكنه هذه المرة تساؤل مرير، تساؤل اشبه بالاستغاثة منه بالإستفهام وهو تساؤل يجمع الى الإنكار الدهشة .

قد مشت حولك الفصول وغنتك . .   فلم تبتهج ولم تترنم
ودوت فوقك العواصف والأنواء . .   حتى اوشكت ان تتحطم
واطافت بك الوحوش وناشتك . .   فلم تضطرب ولم تتألم
يا الهي ! أما تحس ؟ أما تشدو ؟ . .   أما تشتكي ؟ أما تتكلم ؟؟
مل نهر الزمان ايامك الموتى . .   وانقاض عمرك المتهدم
أنت لا ميت فيبلى ، ولا حي . .   ليمشي ، بل كائن ليس يفهم
ابدا يرمق الفراغ بطرف . .   جامد ، لا يرى العوالم ، مظلم
اي سحر دهاك ، هل أنت مسحور   شقي ؟ أو مارد ، يتهكم ؟؟

يا له من شعب منكود الحظ بين الموت والحياة لا يتحرك الزمان في وجوده ولا يحس بوجود الزمان ، لا معنى له ولا لأيامه الميتة ، انه ليس شعبا ولكنه أنقاض بقايا ، انه كائن لا يفهم !! . . ومع كل ذلك فما الذي يقوله البيت الأخير من هذا المقطع ، ما الذي توحي به جملة « مارد يتهكم » ؟ ! . هل هي جملة تحاول تخفيف حدة اليأس . اذا كان ذلك صحيحاً فلماذا يأتي المقطع الثالث أشد حزناً وأكثر إيحاء باليأس ؟؟ فالشعب لم يعد سوى عجوز ، عجوز محطم اختار البقاء مع الأموات ورضي العيش في « قبر

الأمس » والسكني في الماضي البعيد .

آه ، بل أنت في الشعوب عجوز ... فيلسوف محطم في اهابه
مات شوق الشباب في قلبه الذاوي ... وعزم الحياة في اعصابه
فمضى ينشد السلام بعيدا ... في « قبور الزمان » خلف هضابه
وهناك ، اصطفى البقاء مع الأموات ... في « قبر امسه » غير آبه
وارتضى القبر مسكنا تتلاشى ... فيه ايام عمره المتشابه
وتناسى الحياة والزمن الداوي ... وما كان من قديم رغابه
فالزم القبر .. فهو بيتٌ شبيهٌ ... بك في صمت قلبه وخرابه
واعبد « الأمس » وأذّكر صور الماضي ... فدنيا العجوز ذكرى شبابه

ان غضب الشاعر ـ وهو غضب مشروع ـ لم ينسه ابداً ان المغضوب عليه هو شعبه المقهور، لهذا فهو لا يخفي عطفه او إشفاقه عليه وهو يحاول بين حين وآخر ان يكسر حدة هذا الغضب بكلمة رقيقة أو بإشارة خاصة وربما جاءت كلمة « فيلسوف » في المقطع السابق انطلاقا من هذا التعاطف الودود .

ويبدو أننا لن نتمكن من إيراد كل مقاطع القصيدة وأننا سوف نتجاوز المقطعين الرابع والخامس . وهذا التجاوز لن يؤثر بحال على النسق العام للقصيدة .. فالوحدة العضوية التي كافح في سبيلها شعراء العصور الحديثة كانت ما تزال حلما من أحلام الشاعر.وإذا كان مفهومها قد شاع في عصر الشابي فان نماذجه الأصيلة لم تكن قد ظهرت بعد أو استوت ناضجة على صفحة الشعر المعاصر . والمقطع التالي ـ وهو السادس في الترتيب ـ ربما يكون اخطر مقاطع القصيدة واقدرها على احتضان رؤ يا الشاعر وعلى رصد التجربة الرامية الى تحرير الشعب العربي من مخاوفه وآلامه ، وعلى إغرائه بمقاومة كل الوان الظلم والقهر والاستغلال :

كل شيء يعاطف العالم الحي ... ويذكي حياته ويفيده
والذي لا يجاوب الكون بالإحساس ... عبءٌ على الوجود وجوده
كل شيء يساير الزمن الماشي ... بعزم حتى التراب ، ودوده
كل شيء ـ الاك ـ حي عطوف ... يؤنس الكون شوقه ونشيده

فلماذا تعيش في الكون يا صاح ! وما فيك من جنى يستفيده
لستَ يا شيخ للحياة بأهلٍ أنت داءٌ يبيدها وتبيده
أنت قفر جهنمي لعين مظلم قاحل ، مريع جموده
لا ترف الحياة فيه ، فلا طيرٌ يغني ولا سحاب يجوده

هل ينطوي هذا الاستفزاز الرائع على طبيعة هروبية ؟؟ وهل يوحي بأي قدر من الاحتضار أو الاندحار وهي الفاظ قاسية اجاد استخدامها نقادنا الأفاضل في وقت من الأوقات للتعبير عن كراهيتهم العميقة لكل شعر لا ينبعث من الواقع ، ولا يكون إلا تعبيرا عن الإحساس بالغربة والكآبة والسأم ؟ !

وبالرغم من ان المقطع التالي والأخير تكرار لمعاني المقطع السابق وتداعيات متشابهة تتآزر وتتنامى معه إلا أنه يستطيع ان يوضح تطور انفعال الشاعر ويضع التجربة في قرارها الأخير .

أنت يا كاهن الظلام حياة تعبد الموت .. أنت روح شقي
كافر بالحياة والنور .. لا يصغي الى الكون قلبه الحجري ..
أنت قلب ، لا شوق فيه ولا عزم وهذا داء الحياة الدوي
أنت دنيا ، يظلها افق الماضي وليل الكآبة الابدي
مات فيها الزمان واليوم إلا أمسها الغابر القديم القصي
والشقي الشقي في الأرض قلب يومه ميت وماضيه حي
أنت لا شيء في الوجود فغادره الى الموت فهو عنك غني

رحم الله الشابي! لقد كان يعتقد واهماً، ان مشكلة الشعب العربي أنه يعيش في ماضيه لا في حاضره وانه من أجل ذلك الماضي يتجنب الدخول الى الحياة الحاضرة وماذلك ـ في رأيي ـ إلا وهم خادع ، فالشعب العربي يومئذ، كما هو اليوم ، لم يكن قد تبقى له من امجاد الأمس الا بمقدار ما اكتسبه من امجاد اليوم ، قشور صغيرة ، ومظاهر سطحية لا معنى لها ولا قيمة .

وأجد نفسي مضطراً ـ رغم ضيق مساحة الدراسة ـ ان لا اتوقف عند قصيدة واحدة من قصائد هذا الاتجاه المحتنق المستفز والذي يكاد يتميز به الشابي عن سائر شعراء عصره

اولئك الذين حرصوا على تمجيد الشعب والتغني ببطولاته الخيالية ، وسعوا الى ان ينفخوا فيه روح شجاعة ليست له ، والى ان يتحدثوا عن مواقف لم تكن ، كما فعل شوقي وحافظ وشعراء آخرون . ولعل التوغل في رؤيا الشاعر الدائرة في اطار هذا المنحنى تكشف عن بقية ابعاد الرؤيا الشعرية المجللة بالتشاؤم ومرارةالسخرية .ولاننا لن نتمكن من التوقف عند كل قصائد هذا المنحنى وأهمها قصيدة « ارادة الحياة» أشهر قصائد الشابي وأكثرها ترددا على الأفواه فسوف نكتفي بالنظر الى بعض مقاطع من قصيدة (النبي المجهول) القصيدة التي تحمل اعلاناً بالغ الدلالة والتعبير عن الاتجاه الرومانتيكي الثوري حيث يمتزج الغضب والتمرد بالشعور الحاد ، وبالقلق والسأم . يقول المقطع الأول :

أيها الشعب ليتني كنت حطابا . . فأهوي على الجذوع بفأسي
ليتني كنت كالسيول اذا سالت . . تهدُّ القبور رمسا برمس
ليتني كنت كالرياح فأطوي كل ما يخنق الزهور بنجسي
ليتني كنت كالشتاء أغشي كل ما ذبل الخريف بقرسي
ليت لي قوة العواصف يا شعبي فألقي اليك ثورة نفسي
ليت لي قوة الاعاصير ان ضجت فأدعوك للحياة بنفسي
ليت لي قوة الاعاصير . . لكن أنت حي . . يقضي الحياة برمس
أنت روح غبية تكره النور وتقضي الدهور في ليل ملس
أنت لاتدرك الحقائق ان طافت حواليك دون مس وجس
في صباح الحياة ضمخت اكوابي واترعتها بخمرة نفسي
ثم قدمتها اليك فاهرقت رحيقي ودست يا شعب كأسي
فتألمتُ . . ثم أسكتُّ آلامي وكفكفت من شعوري وحسي
ثم نضدت من ازاهير قلبي باقة لم يمسها اي انسي
ثم قدمتها اليك فمزقت ورودي ودستها أي دوس
ثم البستني من الحزن ثوبا وبشوك الجبال توجت رأسي(٥) . .

يا لها من امنية خطيرة . ان يغدو الشاعر حطابا يتابع بفأسه جذور الفساد ويستأصل اسباب التخلف والجمود . كيف يستطيع ان يقف صامتاً وهو يرى شعباً بكامله غير قادر

على النهوض ، غير قادر على الرد على قوة متسلطة تتحكم بوجوده وتعمل عامدة على الغاء ابسط مقومات هذا الوجود . ويلاحظ انه مع ارتفاع حدة الانفعال ترتفع حدة الاستفزاز ، ولا يرى الشاعر طريقاً للخلاص سوى مغادرة الواقع المهين والاتجاه نحو الغابة . وكثير هم الانبياء المجهولون في التاريخ البشري ، اولئك الذين حاولوا اصلاح ما افسده الانسان والزمان لكنهم فشلوا واتجهوا الى الغابات النائية بعد ان افرغوا في مسامع الناس شحنات لعناتهم الغاضبة .

انني ذاهب الى الغاب، يا شعبي . . لأقضي الحياة، وحدي بيأسي . .
انني ذاهب الى الغاب، عليّ . . في صميم الغابات ادفن بؤسي . .
ثم أنساك ما استطعت، فما أنت . . بأهل لخمرتي ولكأسي . .
سوف اتلو على الطيور أناشيدي . . وافضي لها بأشواق نفسي . .
فهي تدري معنى الحياة وتدري أن مجد النفوس يقظة حس . .
ثم امضي هناك ، في ظلمة الليل والقي الى الوجود بيأسي . .
ثم تحت الصنوبر الناظر، الحلو، تخط السيول حفرة رمسي . .
وتطل الطيور تلغو على قبري . . وتشدو النسيم فوقي بهمس . .
وتظل الفصول تمشي حوالي، كما كن في غضارة امسي

هل يستطيع شاعر تحترق في أعماقه كل هذه الاحطاب ، وكل هذه البراكين ، هل يستطيع ان يدفن ثورته او يأسه او هموم شعبه في صمت الغابات وفي ظلال الصنوبر وفي نضارة الفصول ؟ لا اظن ذلك يحدث ولكنه نوع من مغالطة النفس . شكل من اشكال محاولات اطفاء النار المحتدمة في ضلوع الشاعر الكئيب .

ومرة اخرى اجد نفسي مضطراً ـ مع علمي بضيق مساحة هذه الدراسة ـ الى تقديم نموذج آخر من شعر هذا المجال . وهو نموذج لا تفسده الذاتية ولا تنقصه الرؤيا الموضوعية الشمولية :

اني أرى فأرى جموعاً جمة . . لكنها تحيا بلا ألباب . .
واذا استجابوا للزمان تناكروا وتراشقوا بالشوك والاحصاب . .
وقضوا على روح الاخوة بينهم جهلا وعاشوا عيشة الاغراب . .

فـرحت بهم غـول التعـاسـة والفنـا — ومـطامـع السـلاب والـقـلاب . .
لُعبٌ تحـركـهـا المـطامـع والـلهى — وصـغـائـر الاحـقـاد والآراب . .
الـشـاعـر المـوهـوب يهـرق فنـه — هـدراً عـلى الاقـدام والاعتـاب . .
والـعـالم النـحـريـر ينـفـق عـمـره — في فـهـم الـفـاظ ودرس كـتـاب . .
والشعب بينهـما قـطيـع ضـالـع : — دنيـاه دنيـا مـأكـل وشـراب(٦) . .

منذ متى كتب الشابي هذه الابيات ؟ وهل اختلف امر القطيع العربي ، عفواً ، أمر الشعب العربي ، هل اختلف قليلا او كثيراً عما كان عليه منذ خمسين عاماً ؟ لقد تغير كل شيء في العالم تقريباً ، نهضت شعوب ، وتطورت شعوب ، وما زال الشعب العربي كما كان منذ خمسين عاماً ، وربما أسوأ مما كان . وها هوذا يلعق جراحه ، ويحصي قتلاه ، وينتظر المخلص الذي لن يأتي لانه هو وحده الذي ينبغي بل يجب ان يخلص نفسه ، ولأنه هو وحده القاتل والقتيل .

السمات الفنية الجديدة في القصيدة الرومانتيكية :

عندما يتجرد العمل الأدبي من سماته الفنية لا يكون أدباً ، ولا يبقى منه للحياة شيء . . والشاعر العظيم والشاعر الحقيقي قبل أن يعبر عن فكر ما ، عن رؤية ما ، عليه اولا ان يمتلك القدرة على الابداع وعلى التعبير الفني الرفيع .فالعمل الادبي ـ شعراً او نثراً ـ تتأتى قيمته الحقيقة من القدرة على تقديمه في صورته الفنية الراقية ومن امتلاك جوهر خصائصه القادرة على الاشعاع والتوهج . . ولا تكون الفكرة السامية في الشعر او النثر الادبي بديلا عن الصورة الفنية مهما سمت الفكرة ، اما حين تجد الفكرة السامية من يجيد التعبير عنها ويبرع في تقديمها ضمن اطارها الفني المناسب فانها حينئذ تكون قد حققت اقصى معاني النجاح . .

ولعل في هذه الملاحظات شبه المنطقية ما يأخذنا بعيداً عن الصراعات التقليدية التي دارت وتدور بين انصار المدارس الادبية ،ولعلها ايضاً تعطي للتعاطف المحدود والمشروط بزمانه والذي ابديناه تجاه الرومانتيكية معنى محددا وتصرف عن هذه الدراسة المتواضعة ردود فعل المغالاة في المواقف الرافضة . وهي مواقف كانت الى وقت قريب حكراً على

ذوي العقول الضيقة لكنها في زمن التوتر العربي الـرديء صـارت مما لا تعافـه العقول النيرة .

ونحن هنا نتساءل : هل حركت الرومانتيكية سكونية الشعر العربي وأمدته بدلالات جديدة للحياة وللمصير الانساني ؟ هل ساعدت على ايقاظ الشعراء وتحريرهم من سيطرة التعريفات والمفاهيم غير المعاصرة للشعر ؟ هل قادت الى سلسلة التغيرات التي شهدها الشعر في السنوات الخمسين الاخيرة ؟ اسئلة واسئلة ، لا بد ان تكون الاجابة عليها ـ من وجهة نظري ـ بالايجاب . . فمن الناحية التـاريخية لا تستـطيع دراسـة جادة الا ان تشيد بالنقلة العظيمة التي خطتها القصيدة العربيـة على ايـدي الشعراء الـرومانتيكيـين العرب ، فقد كانت لصيحاتهم المتمردة المجنونة واحياناً لأحزانهم وكآبتهم دور عظيم في مواجهة مفارقات الحياة العربيـة وفي احتضان افكـار التمرد واخيـراً في التمكين لـظهور الحداثة الشعرية بعد استهلاك القوالـب الفنية القديمة وملأها ـ حتى التخمة ـ بالمضامين الجديدة .

واذا كـانت الرومـانتيكية ـ كـما هو معـروف ـ تستند الى نـظرية التعبـير في مقابـل الكلاسيكية والواقعية اللتين تستندان الى نظريتي المحاكاة والانعكاس ، فان التعبيرية هي ابرز عناصر الثورة الرومانتيكية في الشعر والاداب وفي الفنون جميعاً . وهي لم تقف عند حد تغيير قواعد الرواية وقواعد المسرح بل تعدت ذلك الى اللغـة وطريقـة الاستعارة ، وعنيت بالأسلوب عنايـة تامـة ، وكان رفض اشكـال التعبير التقليـدية ورفض الصيـغ المألوفة ، وكان استخدام اللغة استخداماً جديداً ومختلفاً .

كان ذلك كله من سمات الشاعر الرومانتيكي . .

وسوف نرى فيما بعد ان ثورة الشابي التعبيرية لم تقف عند المضامين الجديدة واللغة الوجدانية المجنحة ، بل تعدت ذلك الى محاولة تغيير التشكيـل الفني للقصيدة ، الا ان الثورة الرومانتيكية لم تصل الى ذروتها ، وتوقفت لأسباب كانت وراء اختصار المراحل الأدبية . وقد استرعت هذه الظاهرة انتباه عدد من نقادنا المعاصرين ، فألمحوا الى خطر اختصـار المراحل الأدبية والى اثر هذا القفز على الاداب والفنون . فالمراحل التي قطعتها المدارس الادبية لم تكن كافية وكانت النتيجة هذا الخلط بين الكلاسيكية والرومـانتيكية ، وبـين

الرومانتيكية والواقعية عند الشاعر الواحد واحيانا في القصيدة الواحدة ، فضلا عن تشابك الاتجاهات والخلط في التيارات النقدية ، ودور التجزئة القومية في ظهور بعض الاشكال الأدبية المتقدمة في هذا القطر في وقت متقدم ، وتأخرها عن الظهور في قطر آخر وما يتبع ذلك من معارك جانبية ضيقة . . وخلاصة القول ان الرومانتيكية كانت بداية الثورة على الاشكال الادبية الجامدة ، وانها بالرغم من عوامل الاحباط العديدة قد ساعدت في الشعر على خلق رؤ يا جمالية لا تقف عند حدود الصياغات اللغوية ، بل الى التحرر من سيطرة القالب السلفي القديم . وهي ، كما ذهب الى ذلك الدكتور محمد غنيمي هلال (مذهب ادبي من اخطر ما عرفت الحياة الادبية العالمية سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الانسانية ، ام في آثاره الادبية والاجتماعية)[٧] . .

الابداع الفني في شعر الشابي :

لم يكن الشابي تعبيراً محلياً او بعبارة اوضح تعبيراً تونسياً عن الحياة القاسية الحزينة ، وانما كان تعبيراً عربياً ونموذجاً للشاعر العربي العميق الاحساس الذي تختزل تجربته الشعرية القلقة عذاب الانسان العربي وابعاد الاحساس الفاجع بالتناقض القائم بين الحلم الكبير ـ مجرد حلم ـ وبين الواقع الباهت المزيف . .

جاءت ثورة الشابي متأخرة بعض الشيء ، فقد سبقتها الى الظهور ثورة شعراء المهجر ، وثورة شعراء الديوان . وقد رافقت في الظهور ـ وعن بعد ـ ثورة جماعة ابولو ، ولم تطرح ثورة الشابي ما طرحه بعض شعراء المهجر ، ولا بعض ما طرحه شعراء الديوان او شعراء ابو لو ، ومع ذلك فقد تحقق على يد الشابي ما لم يتحقق على ايدي غيره من الشعراء ،وتحقق له من الشهرة ما لم يتحقق لهم ، وبذلك استطاعت ثورته ان تلعب دوراً هاماً في ترسيخ هذا الاتجاه وفي تحديد قسماته ، لماذا ؟ هل لأنه استوعب الاتجاه الرومانتيكي اكثر منهم ؟ ام لانه شاعر اوتي موهبة مدهشة تجاوزت به الآخرين ؟ ام لان موته المبكر قد جعله يرحل عن الدنيا قبل ان يفسد صوت الحزن العفوي العظيم في شعره ؟ هل لهذا كله استحق أن يأتي اسمه في هذا السياق التاريخي من معالم التعبير في الشعر العربي المعاصر ، شوقي ، الشابي ، السياب . . ولماذا لم تظهر اسماء علي محمود طه ، وزكي ابو شادي وابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل ، او اسماء بشارة الخوري

او الياس ابو شبكة او صلاح لبكي . . وغيرهم؟ لقد كتب هؤلاء جميعاً شعراً رومانتيكياً جميلا وكتب غيرهم شعراً لا يقل جمالا ، لكن الأضواء لم تتسلط عليهم بنفس القدر الذي تسلطت به من حول الشابي،كما ان بذور الثورة والتمرد لم تنطلق من اثارهم الشعرية كما انطلقت من اثار الشابي منادية بتحطيم القيود التي تكبل الشعر والشاعر ، واكتملت في شعره القليل نسبياً ـ اذا ما قورن باشعار اضرابه اكتملت معاناة الشاعر الرومانتيكي المستغرق في الثورة على الواقع الفاسد والنافر عن كل الأغراض الشعرية التقليدية والمجذوب نحو الطبيعة والمرأة على نحو يختلف عن انجذاب شعراء الوصف او الغزل في الشعر العربي القديم والحديث . ومن الواضح ان مهمة شعراء الثورة الرومانتيكية في مجال البناء الفني للقصيدة العربية المعاصرة لم تبق قاصرة على فكرة الوحدة العضوية ، ورفض تعدد الاغراض ، واشاعة لغة عذبة شفافة ، وانما تجاوز ذلك الى تفكيك القصيدة كخطوة اولى نحو تفكيك البيت . وقد احتل الشابي في هذا المجال بالرغم من عمره الشعري القصير مكانه الطبيعي والطليعي ايضاً ، وحاول التقاط وربما اكتشاف بعض الاشكال الجديدة التي اصبحت اساساً مهماً في تطور بنية القصيدة العربية المعاصرة ، وقد المح في كتابه (الخيال الشعري عن العرب) الى ضيقه بالهندسة الثابتة للقصيدة التقليدية وما تفرضه من قيود ضارة بالعواطف المتدفقة والبساطة والتلقائية .
وتطل علينا من ديوانه نماذج فنية لا تخضع لوحدة البحر ولا لوحدة القافية كقصيدة « اغنية الاحزان » التي تتعدد مقاطعها وتتعدد قوافي المقاطع فيها على نظام شاع حيناً في الموشحات ثم اختفى وشاعت اشكال منه في الشعر المهجري .وهذه بعض مقاطع « اغنية الاحزان » التي تتألف من احد عشر مقطعاً :

غنني انشودة الفجر الضحوك
ايها الصداح
فلقد صرعني صوت الظلام
ألما علمني كره الحياة
إن قلبي مل اصداء النواح
غنني يا صاح

حطمت كف الاسى قيثارتي

في يد الاحلام
فقضت صمتاً ، اناشيد الغرام
بين ازهار الخريف الذاوية . .
وتلاشت في سكون الاكتئاب
كصدى الغريد . .

***

كف عن تلك الاغاني الباسمه . .
ايها العصفور
فحياتي الفت لحن الاسى . .
من زمان قد تقضى وعسى . .
ان يثير الشدو في صمت الفؤاد . .
انة الاوتار . .

***

انا في درب الحياة الغامضه . .
تائه حيران
بينما ابصر في وجه الحياة . .
ظلمة الاحزان في ظل الالم
اذ ارى في جفنها نوراً بديع . .
باسما ، فتان .(٨) .

هذه القصيدة وغيرها من القصائد المتطورة ، تولد عند القارئ احساساً بان الشابي يتململ داخل القصيدة التقليدية كما كان يتململ داخل الحياة الباهتة ، وكانما كان يشعر في ظل الايقاع التقليدي بتوقف الحركة وتجمد سيرورة الزمن . وقد ادرك الشابي كما ادرك غيره من شعراء مدرسته الثائرة ان امتلاك الشعر لايقاع العصر كفيل بان يجعل الانسان والشعر نفسه يمتلكان ايقاع الزمن بكل ما يتمخض عنه من اجواء نفسية وتحولات في ابعاد الرؤية الاجتماعية . وهذه مقاطع اخرى من قصيدة تحمل طموحات

اكبر الى التجديد ومغادرة القالب القديم :

ليت شعري
أي طير

يسمع الاحزان تبكي بين اعماق القلوب
ثم لا يهتف في الفجر برنات النحيب

بخشوع واكتئاب . .

لست ادري
اي امر

اخرس العصفور عني اترى مات الشعور
في جميع الكون حتى في حشاشات الطيور

ام بكى خلف السحاب . .

في الدياجي
كم اناجي
سمع القبر ، بغصات نحيبي ، وشجوني
ثم اصغي ، علني اسمع ترديد انيني
فاري صوتي فريد

فانادي :
(يا فؤادي)

مات من تهوى ، وهذا اللحد قد ضم الحبيب
فابك يا قلب بما فيك من الحزن المذيب
ابك يا قلب وحيد(٩)

هل اقتصر التجديد في هذه المقاطع على الشكل وحده ، ام انه قد تجاوزه الى المضمون ؟ وهل أدى التشكيل الجديد في القصيدة الى افساد البساطة والموسيقى وتعقيد

المعنى كما يذهب الى القول بذلك النقاد السلفيون ودعاة الوقوف عند اطلال نظام القصيدة الجاهلية ؟ والاجابة الصحيحة على هذه التساؤلات ان الكتابة الشعرية لا تخضع للخصائص الاسلوبية وحدها ولا للخصائص الموضوعيةوحدها،وان اي تجديد في الشكل يقتضي ان يرتبط بتجديد في المضمون .

ولعل الجديد في المضمون هو الذي عكس التجديد في الشكل ودعا اليه ، والتجديد في هذه المقاطع لا يقف عند الشكل وحده وانما يتجاوزه الى التركيب والى المضمون والى الموسيقى والصورة الشعرية ، وهو لم يخل بشروط البساطة في التعبير . وربما كان هذا الشكل اكثر بساطة وابتعاداً عن الصنعة والافتعال . . والمقاطع أو بالأصح القصيدة عموماً غنية بالنغم . وبما يسمى بالموسيقى اللفظية ، فتعدد القافية وتنوعها أعطى قدراً أكبر من الغنائية .

وهذا النوع من التجديد شكل البداية للجديد الحقيقي الذي انتقل بنظام القصيدة من البيت الى التفعيلة . وقد اكدت هذه المحاولات الجادة ان حركة الشعر الجديد جاءت نابعة من الجذور وفقاً لعوامل التطور الابداعي في الآداب والفنون ، والقصيدة التي اوردنا منها هذه المقاطع لم تخرج بعد أن اخذت هذا المستوى في التشكيل عن مجزوء الرمل . وهذا لا يعني ان الشابي لم يخرج على بحور الخليل فهناك نماذج خرجت عن النظام الخليلي كما في قصيدة (الكآبة المجهولة) ووزنها العروضي « مستفعلاتن » مكررة :

انا كئب ،
كآبتي خالفت نظائرها
غريبة في عوالم الحزن

كآبتي فكرة مغردة
مجهولة في مسامع الزمن
لكنني قد سمعت رنتها
بمهجتي في شبابي الثمل
سمعتها فانصرفت مكتئباً

اشدو بحزني ، كطائر الجبل

سمعتها أنة يرجعها
صوت الليالي ، ومهجة الازل
سمعتها صرخة مضعضعة
كجدول في مضايق السبل

كآبة الناس شعلة ومتى
مرت ليالي خبت مع الأبد
اما اكتئابي فلوعة سكنت
روحي ، وتبقى بها الى الأبد(١٠) .

هذه المحاولات التجديدية وغيرها للشابي ومحاولات اخرى لشعراء آخرين تذكر أن مرحلة تطويع الشكل التقليدي للرؤ يا الشعرية الجديدة قد فشلت منذ البداية ، وان السمات العروضية التقليدية جزء لا يتجزأ من الوظيفة الابداعية للنص الشعري ، وان ازالة عوائق التلاحم بين الشكل والمضمون تقتضي تغيير القالب الفني والتجديد في التشكيل . وقد عاش الشاعر الاحيائي الصادق الشعر والشعور وضعاً من التمزق بين عصره ونماذج الشعر الموروث ، وعاش الشاعر الرومانتيكي هذه الحالة من التمزق وانعكست وقائع هذا التمزق على نماذجه الشعرية ، فهي خليط من الأنماط المحافظة والمتمردة ، وخليط من التطرف والاعتدال . . وكان شعر الشابي نموذجاً حياً لهذا التمزق بين الثورة والمحافظة . . ولو قد امتد العمر به لكان اول المجددين الخارجين على النظام البيتي ، فقد تجاوز تجديد المهجريين في فترة قصيرة ، وفي وقت مبكر من العمر ، وشاعر له مثل هذه النفس المتوترة ، والنزعة الطموح ، كان لا بد ان يوضع على طريق هذا الجديد الشعري الذي يمارس الآن . وحين نعيد قراءة احد النصوص السالفة الذكر في ضوء هذه الملاحظات نحس بالقلق الذي يعتمل في نفس الشاعر ونشعر أن الشابي كما يحلم بتحطيم جميع اشكال القهر المادي والمعنوي في الحياة فانه يحلم كذلك بتحطيم اشكال القهر في الشعر. فالسجون وادوات القمع في الحياة تمثلت عنده في أنواع متعددة من القيود والحواجز التي تعوق احاسيس الشاعر وتقيد مشاعره المتدفقة . .

ويزعم احد الدارسين ان الأنماط الجديدة عند الشابي وعند المهجريين عموماً ليست الا انماطاً احيائية للموشحات القديمة . وبعض الدارسين يتحدث عن « موشحات الشابي » حين يأتي الى النماذج التجديدية في شعره ، وكان هؤلاء الدارسون يحاولون التقليل من قيمة دور التحديث الذي قامت به هذه المحاولات الرائدة، وكأنهم ايضاً يريدون القول ان هؤلاء المجددين لا يختلفون من حيث تأثرهم بالقديم ـ عن غيرهم من الاحيائيين الذين سعوا الى إحياء القصيدة العربية ذات البحر الواحد والروي الموحد . . وهو زعم ان صح لا يغمط هؤلاء ولا هؤلاء ولا يلغي دورهم في التطوير وتجاوز عصور الانقطاع . لقد جاء شعراء الموشحات في عصرهم تعبيراً عن رغبة عميقة في تجديد البنية الفنية للشعر ، ومن يدري ما الذي كانت تبشر به تلك الحركة لو لم تنسحب الحضارة العربية من الحياة ، وينسحب معها الشعر ، ذلك الصدى الجميل الذي ترعرع في روابيها الفنية والعقلية ، واستقى من ينابيعها الظاهرة والباطنة ، وعندما سقطت سقط معها وضاقت رؤيته وعاد الى التقليد والاجترار والى التعبير المباشر عن تجربة الإحباط والانهزام .

اننا نرى ونكاد نجزم ان المحاولات الجديدة القائمة الآن في الشعر العربي المعاصر ـ رغم تأثرها بالاتجاهات السائدة في العالم الحديث ـ قد نبتت من جذورها العربية ، وان الشابي وامثاله قد نجحوا في ان تصل ثورتهم ما انقطع من حضارتنا الشعرية ، وان البداية الواعية التي حققوها قد فتحت الأبواب الى الابداع الشعري على مصاريعها ، ويكفي انهم ادركوا انه بمقدار ما كانت مرحلة الرجوع او العودة الى المحفوظ والموروث الشعري ضرورة لحماية الذاكرة القومية، فان تجاوز هذا الموروث او البحث عن انماط جديدة تضاف اليه ولا تكرره ضرورة اعمق وتعبير أوضح عن العودة الى الحياة بعد الانسحاب الطويل . .

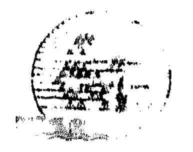
خاتمة واعتذار :

كيف يستطيع الباحث ان ينتزع نفسه من مشاغل الدرس ومن متاعب الحياة اليومية ؟ وأنى له ان يجد الوقت الكافي والمناسب لكي يكتب دراسة عن شاعر ما ، او عن قضية ما ، ويكون ذلك استجابة لباعث نفسي والحاح نابع من ضمير الكاتب ، فيدفعانه

الى التأمل والبحث والتتبع والاستقصاء . نحن نلهث ولا نعيش ، نحن نسمع ولا ننصت ، ونحن ننظر ولا نرى ، وارجو أن لا يكون ذلك شأننا جميعاً ، وأن يكون شأني وحدي ، وشأني عند كتابة هذه الدراسة التي ليس لها من فضل سوى محاولة الاقتراب الحميم من أخوة لنا في الجانب الآخر من الوطن الكبير الذي يتكلم لغة واحدة ولا يتكلم أية لغة . . !!

مصادر البحث :

١ ـ محمد خليفة التونسي : فصول في النقد عند العقاد ، ص ٢٢١ .
٢ ـ ابو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب ص ٢٦ .
٣ ـ المصدر نفسه ص ٦٧ .
٤ ـ الديوان ، ص ١٢ .
٥ ـ الديوان ، ص ١٠٢ .
٦ ـ الديوان ، ص ١٨٤ .
٧ ـ د . . غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ص ٥ .
٨ ـ الديوان ، ص ١٦ .
٩ ـ الديوان ، ص ٢٠ .
١٠ ـ الديوان ، ص ٢٢ .



الفهرس

ص